VELÁZQUEZ

CATÁLOGO COMPLETO

Miguel Morán Turina
Isabel Sánchez Quevedo

CUMBRES DEL ARTE

Esta colección nace con el fin de cubrir una laguna en el campo de la divulgación de la Historia del Arte. Los volúmenes, de cómodo formato, enriquecidos con numerosas ilustraciones a color y completos en lo que se refiere a la documentación relativa a la producción completa del artista, resultan indicados no sólo para el erudito especializado o el estudiante, sino también para todo aquel que desee acceder a una información exhaustiva y actualizada que le sirva como complemento para posteriores estudios más profundos.
A las monografías sobre los maestros del arte antiguo se suman, periódicamente, las de los maestros del arte moderno, permitiendo de esta manera la amplitud de horizontes hacia una panorámica, cuando menos viva y actual, de la Historia del Arte a lo largo del tiempo.

Miguel Morán Turina

Profesor titular de Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense. Es autor de numerosos libros y artículos sobre Velázquez y la pintura española del siglo XVII.

Isabel Sánchez Quevedo

Historiadora del Arte. Es autora de sendas monografías sobre Goya y Zurbarán, y, junto con Miguel Morán Turina, del libro *Pintura y sociedad en la España de Velázquez* (Akal).

CUMBRES DEL ARTE
Archivos de arte antiguo y moderno

Colección dirigida por
Miguel Morán Turina

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© Miguel Morán Turina e Isabel Sánchez Quevedo, 1999
© Ediciones Akal, S. A., 1999
Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 91 806 19 96
Fax: 91 804 40 28
ISBN: 84-460-1349-5
Depósito legal: M-34.407-1999
Impreso en Orymu, S. A.
Pinto (Madrid)

Miguel Morán Turina
Isabel Sánchez Quevedo

VELÁZQUEZ

Catálogo completo

akal
EDICIONES

ÍNDICE

Introducción 5

Catálogo de las obras 17

Cronología 264

Bibliografía 266

INTRODUCCIÓN

Velázquez y la pintura madrileña

Velázquez y la pintura madrileña: una expresión frecuente; una expresión que aparece en el título de muchos estudios sobre el arte español del siglo XVII; pero una expresión equívoca. Equívoca, porque sugiere una relación que no existe, que no existió nunca, o que si existió fue sumamente breve.

Cuenta Pacheco que, durante su primer viaje a la corte, Velázquez pintó un retrato de Góngora «que fue muy celebrado en Madrid» y que, cuando al año siguiente se expuso su retrato ecuestre del rey en plena calle Mayor, enfrente de la iglesia de San Felipe, fue «con admiración de toda la corte»[1]. Estos éxitos iniciales podrían parecer el inicio de una relación prometedora entre una ciudad en la que cada vez se valoraba más la pintura[2] y un joven pintor sevillano dispuesto a conquistarla; pero en eso quedó todo.

Velázquez y Madrid convivieron durante cerca de cuarenta años sin que apenas se mezclaran sus vidas: Velázquez, encerrado tras los gruesos muros del Alcázar, donde se fueron colgando una tras otra las obras maestras que iban saliendo de sus manos sin ser vistas más que por quienes tenían acceso a la intimidad de la corte; Madrid, ignorando –quizá a la fuerza– al más dotado de sus artistas y encargando las decoraciones de sus casas, iglesias y conventos a otros pintores de menor talento pero dispuestos –o forzados a ello por carecer, como Velázquez, de una alternativa mejor– a trabajar para los clientes de la ciudad.

Muy poco es lo que pintó Velázquez para otro que no fuera el rey y muy poco es lo que podía verse de su pintura fuera del Alcázar, el Buen Retiro o la Torre de la Parada: algunos retratos y un par de cuadros mitológicos realizados para algunos miembros de la nobleza cortesana, un Cristo crucificado, que Felipe IV regaló a las monjas de San Plácido[3], y prácticamente nada más. En estas condiciones era inevitable que se acabara produciendo un distanciamiento entre el pintor –al que, al final, la ciudad conocía casi únicamente de nombre y por las innumerables copias de sus retratos– y la ciudad –que el pintor no necesitaba en absoluto para vivir y trabajar–. Un distanciamiento cuyos

---

[1] F. PACHECO: *El Arte de la Pintura*, ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, t. I, pp. 156-157.

[2] J. PORTÚS: «Pittura e pensiero nella corte di Spagna agli inizi del XVII secolo», en catálogo de la exposición *Luci del Secolo d'Oro spagnolo*, Pinacoteca Nacionale di Bologna, 1998, pp. 71 ss.

[3] A finales del siglo XVIII se encontraba colgado en la sacristía de la iglesia. A. PONZ: *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1988 , t. II, p. 137.

ecos podemos encontrar en el pequeño conflicto que le enfrentó con los madrileños cuando, en 1635, «propuso su obra [un retrato ecuestre de Felipe IV] [...] a la censura pública, y fue vituperado el caballo, diciendo estaba contra las reglas del arte con criterios tan opuestos que era imposible convenirlos: con que, enfadado, borró la mayor parte de su pintura; y puso en vez de la firma, cómo él lo había borrado: *Didacus Velazquius, Pictor Regis, expinsit*»[4].

Según cuenta Pacheco y recoge más tarde Palomino, la entrada de Velázquez en la corte fue triunfal: Felipe IV quedó sumamente complacido con su retrato y Madrid lo contempló «con admiración». Pero tampoco estuvo exenta de dificultades, pues la exhibición de aquel cuadro despertó «la invidia de los del'arte»[5] y marcó el comienzo de una larga serie de roces con el resto de los pintores de la corte que, aunque no menguaron el favor que le siguió dispensando el rey[6], sí debieron afectar y mucho a sus relaciones con el resto de sus colegas. Unas relaciones que sólo podemos colegir a partir de testimonios indirectos, pero que apuntan todas en la misma dirección: que no eran muy fluidas[7]. Es más que probable que fuera él quien forzara la confrontación abierta con Carducho, Cajés y Nardi en el concurso de 1627, y es más que probable también que Carducho –y seguramente los demás pintores– y él sintieran una profunda antipatía mutua lo bastante fuerte como para que el florentino no mencionara ni una sola vez a Velázquez en sus *Diálogos de la Pintura* y para que éste no tuviera un ejemplar del libro de Carducho en su copiosa y bien nutrida librería.

Al recordar la estancia de Rubens en la corte, cuenta Pacheco que «con pintores comunicó poco, sólo con mi yerno (con quien se había antes correspondido) hizo amistad, y favoreció mucho sus obras por su modestia, y fueron juntos a ver el Escorial[8]». Es cierto que en estas palabras –y así se ha señalado siempre– resulta fácil ver el mal disimulado orgullo de quien era al mismo tiempo suegro y maestro de aquel al que tanto había distinguido Rubens, pero resulta igual de fácil ver el también mal disimulado orgullo de Velázquez –que fue quien se lo contó a Pacheco–, que, al subrayar lo de que «con pintores comunicó poco, sólo con[migo]» al mismo tiempo que subrayaba cómo el flamenco le había favorecido a él, introducía un elemento de agravio contra el resto de sus colegas –a los que éste no habría hecho especial caso– y se situaba a sí mismo en una situación de espléndido aislamiento.

Un espléndido aislamiento que parece probable fuera el que mantuviera siempre y que, presumiblemente, se debió ir acentuando con los años a medida

---

[4] A. A. PALOMINO: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 908-909. No vamos a entrar ahora en el *topos* que se encierra bajo esta anécdota, sólo en lo que puede tener de revelador sobre el carácter de Velázquez, «pues dejando borrado lo que notaron, se contentó con que supiesen que él mismo lo borró, excusando repetir el trabajo de ejecutar lo propio, que ya tenía hecho; pues para quedar con acierto, había de estar como antes, y para quedar según la indiscreta corrección, mejor quedaba borrado». A Palomino esta historia le parecía una prueba de la «modestia» del pintor; a nosotros más bien nos parece justo todo lo contrario: una manifestación de esa falta de modestia, de esa soberbia que parece era más acorde con su verdadero carácter.

[5] F. PACHECO: *Op. cit.*, p. 157.

[6] A. A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 930.

[7] El único testimonio que tenemos de una relación más o menos estrecha de Velázquez con otro pintor es la de haber sido testamentario de la madre de Francisco López en 1624. *Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, t. II, p. 223.

[8] F. PACHECO: *Op. cit.*, t. I, pp. 155-156.

que fue renegando de su condición de pintor para acceder a aquella otra, que le interesaba mucho más, de caballero y cortesano. Una actitud que no debió pasar inadvertida en absoluto en su momento, ni para los pintores (que se vieron obligados a perjurar en beneficio de quien renegaba de ellos y de su oficio) ni para nadie. Una actitud que hubiera podido haberle hecho el destinatario de un vejamen parecido a otro que se leyó en fechas muy próximas a las de su muerte:

> «Un pintor quiso pintar - que no quiere ser pintor;
> sobran los colores, pero - les falta emprimación.
> Pónese como un carmín - si se dice que pintó,
> no gustando, ni por sombra - que le den ese color.
> Píntase de más esfera - allá en la media región
> de su idea, y echa rayos - sobre esto de sol a sol.
> Pero es pintor vergonzante, - y así con ese bordón
> tan solamente de noche - pinta por amor de Dios»[9].

Velázquez, «que no quiere ser pintor», no era el objeto de la sátira de Torre Farfán, pero podría haberlo sido perfectamente aunque, en su descargo, pudiéramos pensar que quizá no fuera culpa suya el que en la España de su momento se diera la paradoja de que, para ser noble –y ennoblecer con él a la pintura– tuviera que renegar de ella.

Una vez más nos movemos en el terreno de las suposiciones, pero sí sabemos que Velázquez no intervino en el pleito de Carducho de 1625, ni tampoco parece que participara en absoluto en el ambiente artístico madrileño. Repito, no existen pruebas concretas de ello, pero el silencio que guarda Palomino al respecto me parece elocuente; tan elocuente como el que guarda sobre sus relaciones con el resto de sus colegas.

Salvo contadísimas excepciones –las que se refieren a la protección que dispensó a Murillo a su paso por la corte o a Carreño–, ni en su biografía ni en las de los otros artistas hace ningún tipo de referencias a cómo fueron aquéllas, y creo que ésta es una cuestión en la que merece la pena detenerse: Velázquez es el héroe indiscutible del *Parnaso Español Pintoresco Laureado* y por eso resulta extraño que Palomino –que tan aficionado era a hacer retratos morales exaltando, siempre que era posible, las virtudes y las buenas cualidades de sus biografiados, especialmente en lo concerniente a su generosidad con otros colegas suyos[10]– no haga referencias a la protección que, desde su posición dominante en la corte, pudo haber brindado a artistas más jóvenes o más desprotegidos que él y que, no es difícil imaginarlo, en más de una ocasión acudirían a pedir ayuda al todopoderoso pintor del rey y aposentador real (por ejemplo Zurbarán, que, al final de su vida regresa a la corte quizá tratando de enderezar su suerte y que declara a favor de Velázquez en la encuesta de 1658). No cabe duda de que es un extraño silencio; acaso no había mucho que decir o lo que había que decir era poco amable[11].

---

[9] F. DE LA TORRE FARFÁN, en *Varia Velazqueña*, cit., t. II, pp. 62-63.

[10] Véase, por ejemplo, lo que cuenta de Carreño, *op. cit.*, p. 1027.

[11] Véase también la poco amable imagen del pintor que dibuja A. E. PÉREZ SÁNCHEZ en VV.AA.: *Aspectos del Barroco: el ámbito de Carreño*, Avilés, 1985, p. 41.

No sé si es exacto o no lo que dice Palomino al hablar de Velázquez y Murillo[12], pero lo que escribe respecto a la protección que dispensó a Carreño, si no es descaradamente falso, al menos está piadosamente embellecido por el recuerdo. En la biografía de éste cuenta que «viéndole un día Don Diego Velázquez en esta ocupación, compadecido de que empleasse su tiempo en cosa que no fuese de la Pintura, le dijo le había menester para el servicio de Su Majestad en la pintura que se trataba de hacer en el salón grande de los Espejos»[13], con lo que presenta a Velázquez como un hombre magnánimo, dispuesto a favorecer con su ayuda a un artista extraordinariamente dotado y que no podía desarrollar su arte por falta de oportunidades. Sin embargo, la realidad fue muy otra. Velázquez llama a Carreño para trabajar en el Alcázar, pero lo hace en 1659, muchos años más tarde de su llegada a Madrid y solamente después de que testificara a su favor mintiendo descaradamente a las preguntas de sus interrogadores. Era «el precio de un perjurio», como dice Pérez Sánchez[14], y Velázquez procuró pagar el precio más barato: le llamó sólo para participar en las decoraciones al fresco del Alcázar –un terreno en el que díficilmente podía hacerle la más mínima sombra, pues él no era fresquista– y en ningún momento se le permitió hacer los retratos de la familia real.

Es posible que recibiera a Murillo con gran cordialidad y que le franqueara el paso a las colecciones reales, pero en 1658[15] Murillo, que nunca tuvo intenciones de trasladar su residencia a la corte, no era alguien a quien pudiera considerar competidor. En este sentido, Murillo era una excepción, pero con los demás debió ser implacable, y además debió serlo hasta el final de sus días. No sólo con hombres como Pereda, que a la muerte de Crescenzi –su protector (que también protegió a Velázquez en el concurso de 1627)– vio cómo, tras unos comienzos prometedores en la corte, se le cerraban definitivamente las puertas del Alcázar; también con sus propios «discípulos» –si se puede hablar de discípulos de Velázquez–, como, por ejemplo, Francisco Palacios, y con su esclavo Pareja, a quien, a pesar de sus dotes, «por honor del arte nunca le permitió que se ocupase en otra cosa, que fuese pintar o dibujar, sino sólo moler colores y aparejar algún lienzo»[16]; y eso él, que creía que la pintura ennoblecía a quien la practicaba. Además, no deja de ser sintomático de cuál podía ser el carácter de Velázquez el hecho de que Pareja le temiera más a él –a cuyas espaldas pintaba– que al propio rey, a quien descubre sus veleidades de pintor aun a sabiendas de que la práctica del arte estaba severamente prohibida a los esclavos.

El caso de Palacios es otro que resulta particularmente significativo, pues si es suyo, como todo parece indicarlo, *El sueño del caballero*, no cabe duda de que fue uno de los pintores más dotados de su generación. E inmediatamente surge la pregunta: ¿Por qué un hombre tan dotado ha dejado tan poca obra

---

[12] A. A. Palomino: *Op. cit.*, p. 1031.
[13] A. A. Palomino: *Op. cit.*, p. 1025.
[14] A. E. Pérez Sánchez: *Op. cit.*, p. 41.
[15] Es entonces cuando se produjo el viaje y no en los primeros años de su carrera, como dice Palomino.
[16] A. A. Palomino: *Op. cit.*, p. 960. Esta actitud de Velázquez para con su esclavo, de cuya veracidad no creo se pueda dudar, pone en entredicho la tan frecuente postura de ver en su retrato una alegoría de la nobleza de la condición de pintor más allá de los límites que pudieran imponer el color y la condición social.

tras de sí? ¿Por qué un hombre tan dotado ha acabado siendo casi un perfecto desconocido? Probablemente porque la férrea autoridad de Velázquez le redujera a ser un mero «copista» de sus retratos y nunca dejara despuntar un talento que quizá pudiera hacerle sombra, incluso en unos momentos en los que ya nada ni nadie pudiera hacérsela.

Evidentemente no conozco la respuesta a estas preguntas, pero, adentrándonos una vez más en el peligroso mundo de las suposiciones, quizá ese temor atávico de Velázquez –o esa absoluta falta de generosidad que pareció caracterizarle– pudiera tener sus orígenes en el miedo cerval que pudo provocarle la presencia de Rubens en la corte muchos años antes. Y ésta es una cuestión en la que me gustaría entrar, pues siempre se ha resaltado el lado positivo de la relación entre ambos pintores y no el lado oscuro, que también pudo haberlo y que seguramente lo hubo.

Todo lo que sabemos de la estancia de Rubens en España es lo que, al poco de llegar a Madrid, contó el flamenco a su amigo Peiresc en una carta en la que le decía que «aquí, como en todas partes, me dedico a pintar con celo, y ya he hecho el retrato de Su Majestad, con gran aplauso y contento por su parte, pues encuentra evidente solaz en la pintura y, en mi opinión, está adornado con admirabilísimas dotes. Ya le conozco personalmente, pues cuando tengo habitación en palacio me visita casi a diario»[17]. Y lo que cuenta Pacheco, quien tras enumerar las pinturas realizadas por el artista en la corte, concluye: «con pintores comunicó poco, sólo con mi yerno (con quien se había antes correspondido) hizo amistad, y favoreció mucho sus obras por su modestia, y fueron juntos a ver el Escorial[18]».

No es mucho, pero sí lo suficiente como para que podamos pensar en cuál fue el efecto que debió producir esta visita en las aspiraciones mundanas de Velázquez. No sabemos cuándo pudo empezar a soñar con ennoblecerse[19], pero sí que es probable que empezara a pensar en algo parecido ya en Sevilla[20], antes de iniciar su carrera cortesana y que mucho tendrían que ver con ello las conversaciones que oiría a Pacheco y a sus contertulios durante los largos años de permanencia en el taller de su suegro. Unas conversaciones que muchas, muchísimas, veces girarían en torno a lo poco que se estimaba a los pintores en estos reinos y a los honores que se les dispensaba en la vecina Italia. Unas conversaciones en las que, probablemente, se traería a colación la ya legendaria anécdota de Carlos V agachándose a recoger del suelo el pincel caído de las manos de Tiziano.

---

[17] Cit. en Ch. WHITE: *Peter Paul Rubens. Man and Artist*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1987, pp. 218-219.

[18] F. PACHECO: *Op. cit.*, pp. 155-156. Sobre este asunto véase también M. MORÁN: «Velázquez, Rubens y Tiziano», en *Revista de Fotografía, Arte e Historia*, núm. 2, Madrid, 1999.

[19] En las *Noticias de Madrid desde el año de 1636 hasta el de 1638* aparecía ya (en las de julio de 1636) que «a Diego Velázquez han hecho ayuda de guarda ropas de S.M., que tira a querer ser un día ayuda de cámara y ponerse un hábito a ejemplo de Tiziano», en *Varia Velazqueña*, cit., t. II, p. 242.

[20] También podría haber pensado en ello el ejemplo de Diego de Rómulo, que se encontraba al servicio del tercer duque de Alcalá al menos desde 1616 y que recibió algo más tarde un hábito de caballero de la Orden de Cristo. Pacheco incluyó también su nombre en la lista de pintores que habían sido favorecidos con honores. Sobre esta posible influencia véase F. MARÍAS: *Velázquez*, Madrid, Historia 16, S. A., 1996, p. 21.

Repito; no sé si aquella historia pudo hacerle soñar con que sus méritos como pintor pudieran acabar por depararle unos honores parecidos a los del artista veneciano, pero es probable que si alguna vez albergó tan locos sueños –él, que debía ser consciente de la modestia de su cuna–, éstos se vinieran por tierra cuando se enterara de las reticencias demostradas por Felipe IV al saber de la inminente llegada de Rubens a la corte de Madrid para intervenir en las negociaciones de paz con Inglaterra: «Creo deber decir a Vuestra Alteza –escribe el rey a su tía, la Infanta Gobernadora Isabel Clara Eugenia– que he visto con mucho disgusto que se haya encargado como Ministro de tan grandes negocios a un pintor, lo que, como es fácil comprender, resulta ofensivo para esta Monarquía, cuya reputación ha de sufrir si hombre de tan pocas obligaciones es Ministro con quien tienen que hablar los embajadores y hace proposiciones de tal importancia. Pues si la parte que hace la propuesta no ve impedimento en la elección de intermediarios, e Inglaterra no haya inconveniente en que éste sea Rubens, los que existen por nuestra parte son más considerables.»[21]

Si ésta era la consideración –«un hombre de tan pocas obligaciones»– que al rey le merecía Rubens –un artista en la cima de su fama, cuyós servicios se disputaban las cortes europeas– sus sueños de grandeza quedaban reducidos a cenizas. Sin embargo, el cambio operado en Felipe IV una vez que conoció al flamenco –al que nombró Secretario del Consejo de Flandes, colmó de honores y visitó casi a diario– necesariamente tuvo que hacer renacer en él las esperanzas de poder alcanzar algo parecido. Lo de Tiziano podía ser una leyenda, pero lo de Rubens era una realidad tangible, un ejemplo y un modelo que debió darle nuevas alas para proseguir su camino de ascenso como cortesano.

Sin embargo, si este buen trato dispensado a Rubens pudo hacer renacer en él las esperanzas, también es casi seguro que dispararía todas sus alarmas. Velázquez era un hombre ambicioso, ya lo he dicho, pero también fue un hombre implacable –y si no ahí está el pobre Carreño para dar fe de ello– cuando pensó que su fortuna se podía ver amenazada por la presencia de otro competidor. Y en esta ocasión tuvo motivos para verse amenazado, y amenazado por alguien más poderoso que él.

En 1628, después del famoso concurso de *La expulsión de los moriscos*, Velázquez había conseguido, con el apoyo de Juan Bautista Maíno y de Giovanni Battista Crescenzi, encumbrarse en el favor de Felipe IV por encima del resto de los pintores del rey y gozar de la estima de toda la corte «que desfiló admirada....». Había luchado mucho por ello y, justamente ahora que lo acababa de conseguir, podía ver su posición comprometida por la presencia de ese mismo Rubens al que el rey visitaba a diario y gustaba verle pintar.

Realmente podía tener motivos de alarma, y más aún en el caso de que supiera que en esos años, viudo y sin nadie que le retuviera en Amberes, Rubens estaba considerando seriamente la posibilidad de cambiar de aires e instalarse en una de las grandes cortes europeas, donde esperaba poder realizar aquellos grandes trabajos a los que empujaba su naturaleza –como el

---

[21] Cit. en C. Justi: *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999, p. 231.

mismo escribiera una vez a Trumbull– y para los que no veía oportunidades en la pequeña corte de Bruselas –el único encargo importante que recibe en la década fue el ciclo de tapices del *Triunfo de la Eucaristía*–. De hecho, al comenzar la década Rubens había intentado, sin éxito, la posibilidad de interesar a Carlos I, a quien consideraba «el príncipe más amante de la pintura que haya en el mundo», y también, hasta que la orientación antiespañola de Richelieu le hizo políticamente sospechoso, la de instalarse en París, donde en 1622 había recibido los encargos más importantes de toda su carrera. En cambio, en ningún momento se había sentido atraído por España, de cuyo ambiente artístico se había hecho una idea muy pobre durante su estancia de 1603, y es probable que ahora que el encuentro con Felipe IV –a quien consideraba adornado con «admirabílisimas dotes»– había hecho cambiar su imagen, en Rubens se hubiera empezado a producir un cambio profundo: no intentó quedarse en España, ni tampoco en Londres, donde Carlos I le colmó de honores, y prefirió volver a Amberes para ocuparse de sus asuntos y su hacienda «que la larga ausencia de dieciocho meses ha colocado al borde de la ruina y que sólo mi presencia puede volver a poner en orden»[22].

¿Cuáles fueron las razones que provocaron este cambio de actitud en Rubens? Tal vez las razones hubiera que buscarlas en el cansancio de tantos años de viajes y de actividad frenética, y, sobre todo, en el profundo desengaño que, a medida que la fue conociendo mejor, le produjo la vida de la corte a él que era un decidido neoestoico: y si en 1630 escribía que «me obligué a romper las cadenas de la ambición para poder recuperar mi libertad»[23], cuatro años más tarde, al recordar aquel período de su vida desde su retiro de Het Steen, se veía a sí mismo «perdido en aquel laberinto, acosado día y noche por una sucesión sin fin de preocupaciones urgentes, lejos de casa durante largos meses y obligado a permanecer continuamente en la corte» cuando, en realidad, lo único que quería era «llevar una vida tranquila junto a mi mujer y mis hijos y no desear otra cosa en el mundo más que vivir en paz»[24].

Evidentemente, no sé hasta qué punto Velázquez estaba al corriente de todo esto, pero lo que sí es cierto es que la presencia de Rubens en la corte –y más las atenciones que le estaba demostrando Felipe IV– tenían que haber despertado en él el temor a verse sustituido en el favor real, máxime cuando viera que, nada más llegar el flamenco a Madrid, el retrato ecuestre que había hecho del monarca –aquel retrato que, cuando se expuso en público, había despertado la «admiración de toda la corte [y la] envidia de los del arte»[25]– fue inmisericordemente descolgado para poner en su lugar el que acababa de hacerle Rubens. No sólo había quedado revocada de un plumazo aquella promesa que le hiciera el Conde Duque de Olivares de que «él sólo había de retratar a Su Majestad»[26], sino que su cuadro había sido sustituido; y esto cuando aún estaba muy cercano en

---

[22] Cit. en Ch. White: *Op. cit.*, p. 234.
[23] Cit. en Ch. White: *Op. cit.*, p. 234.
[24] Cit. en Ch. White: *Op. cit.*, p. 273.
[25] A. A. Palomino: *Op. cit.*, p. 898.
[26] A. A. Palomino: *Op. cit.*, p. 897. Sobre este asunto de la negativa del rey a dejarse retratar a él y al heredero por otro pintor que no fuera Velázquez, y de su falsedad, véase M. Morán y K. Rudolf: «Nuevos documentos en torno a Velázquez y las colecciones reales», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1992, núms. 259-260, p. 296.

el tiempo aquél, sin duda enojoso, episodio con el cardenal Barberini que prefirió el retrato de Van der Hamen a aquel otro de aspecto excesivamente «melancólico» que le había hecho el sevillano durante su estancia en Madrid.

Con razón o sin ella, su miedo podía encontrarse perfectamente justificado y es fácil que fuera tan intenso que le acabara marcado para siempre. Creo que sólo así resulta posible entender esa especie de pavor ante la aparición de cualquier otro posible competidor.

De alguna manera, Velázquez, encerrado en su torre dorada del favor real y de sus cada vez mayores obligaciones cortesanas, quedó, o se puso, al margen de los ambientes artísticos madrileños. Su pintura y la del resto de los artistas madrileños discurrieron por unos caminos diferentes pero que no sólo no eran necesariamente distintos, sino que tampoco lo podían ser. Él podía ignorar lo que estaban haciendo sus colegas –y era lo suficientemente altivo y orgulloso para hacerlo– y el alcance de lo «velazqueño» pudo ser limitado entre ellos, pero había unos supuestos comunes a los que ni el uno ni los otros fueron inmunes aunque no reaccionaran de la misma manera. Unos supuestos que, fundamentalmente, eran Tiziano y Rubens.

Y por lo que se refiere al primero, la reacción inicial de Velázquez no fue, en el fondo, muy distinta a la del resto de los artistas madrileños de su momento. Es cierto que, tras *El aguador de Sevilla*, Velázquez abandonó el tipo de pintura que había estado haciendo en Sevilla, pero no el naturalismo. Los fondos de sus cuadros se hicieron más luminosos, sí, pero su pintura prácticamente no cambió. Al hablar de Velázquez y de la influencia que la colección real tiene en su arte muchas veces se ha hecho una peligrosa generalización. Los cuadros de Tiziano, que tan bien representados estaban allí y que podía contemplar a diario, hicieron evolucionar su pintura en la dirección que todos conocemos. Es cierto, por supuesto; pero esta influencia no se produjo ni mucho menos de forma inmediata. Y al principio, sencillamente, ni siquiera se produjo. Al hablar de los seis años que mediaron entre su llegada a la corte y su primera salida para Italia, Jonathan Brown señala que «no sería injusto afirmar que los avances de su carrera fueron más rápidos que los de su arte»[27] y lo que toma Velázquez de Tiziano es mínimo: la pose del Felipe IV a caballo –en la que sigue el modelo del retrato ecuestre de Carlos V– o la de su retrato en pie –en el que repite la pose del retrato de *Felipe II con armadura*[28], pero que también podía haber aprendido, más probablemente, en los de Sánchez Coello– y prácticamente nada más[29].

---

[27] J. Brown: *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986, p. 57.

[28] «A pesar de que está claro, por ejemplo, que Velázquez imitó en su retrato de cuerpo entero de Felipe IV la postura de Felipe II en el retrato de Tiziano, la sólida preparación roja y las opacas capas del cuadro del sevillano demuestran que o bien desconocía las prácticas artísticas venecianas, o bien no se sentía inclinado a imitarlas. Su paráfrasis de la pose de Tiziano no va acompañada de la emulación del estilo de Tiziano. La indiferencia mostrada por Velázquez hacia la capacidad de las capas invisibles de la pintura para crear imágenes cuyo color palpita desde el interior tiene aquí como resultado una imagen oscura y rígida». G. McKim-Smith y R. Newmann: *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 59-60.

[29] A. Beruete (*Velázquez*, Madrid, Cepsa, 1991) señalaba ya que sus retratos de esta época «nada tenían en común con los de Tiziano», pues frente a la tonalidad cálida de los retratos del veneciano, la de los suyos era fría.

Y es que aunque Tiziano fuera la estrella de las colecciones reales, la meta de todo coleccionista que se preciara –en 1630 se inventarían once cuadros suyos en la colección del marqués de Leganés[30]-, y el paradigma del pintor, su incidencia en la pintura española de estos años fue prácticamente mínima: era un artista legendario, un topos literario, pero, en realidad, no fue un modelo a seguir para los pintores de la corte de Felipe III y, en este momento, aún no lo era para los de la corte de Felipe IV[31]. Y es que aunque sus obras recibieran los máximos elogios por parte de tratadistas como Pacheco –que termina su *Arte de la Pintura* en 1638– o Carducho[32] –que publica sus *Diálogos* en 1633-, las preferencias que demuestran éstos por el dibujo sobre el color no dejan lugar a dudas sobre cuáles eran sus verdaderos intereses. Evidentemente había pintores venecianistas en la España de este momento, como Orrente –que se hizo rico con sus copias de Bassano-, pero no estaban en la corte.

En 1628, Velázquez llevaba ya cinco años viviendo entre los muros del Alcázar, rodeado por los mejores cuadros que pintó Tiziano, pero no fue capaz de «verlos» hasta que el flamenco se los descubrió cuando le vio copiar los lienzos del veneciano que estaban en la colección real. Y es que, como señala G. McKim-Smith, «el simple hecho de ver cuadros más luminosos, ya fueran de los venecianos del siglo XVI o de sus imitadores del siglo XVII, no habría enseñado a Velázquez cómo *hacer* tales imágenes. Velázquez se había mostrado indiferente a la información visual que se le ofreció a principios de los años veinte, y sus cuadros no cambiaron técnicamente hasta finales de la década, en una dirección [...] que apunta a los cuadros de Rubens»[33].

Todos los historiadores han señalado siempre que el encuentro entre Rubens y Velázquez fue crucial para la carrera de éste, y, prácticamente todos, han señalado también que el flamenco no influyó en el español con su pintura, sino con su ejemplo y sus consejos, especialmente con el de viajar a Italia. En este sentido, lo que escribiera al respecto Aureliano de Beruete hace justamente cien años sigue siendo algo en lo que, prácticamente, están de acuerdo todos los que han escrito detrás de él: «Velázquez no se cegó por aquel brillo; comprendió que su temperamento y sus aptitudes artísticas eran exactamente opuestas a las de Rubens, que sus pasos se encaminaban, desde la infancia, al fiel y constante estudio de la Naturaleza y que, desprovisto, como estaba, de grandes recursos imaginativos, no debería intentar ni siquiera los temas tratados por Rubens, ni manejar una paleta tan valiente como la del pintor flamenco. Así es que la relación entre ambos, que podía haber sido fatal para un artista aún indeciso sobre la línea a seguir..., actuó sobre Velázquez como piedra de toque de sus propias convicciones»[34].

---

[30] M. C. VOLK: «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés», *Art Bulletin*, vol. 62, 1980, pp. 265-268.

[31] Para este asunto me remito a F. CHECA: *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 176 ss., y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro», en *De pintura y pintores*, Madrid, Alianza, 1993.

[32] Véanse por ejemplo los elogios que dedica V. CARDUCHO (*Diálogos de la pintura, ed. F. Calvo Serraler*, Madrid, Turner, 1979, p. 433) a las que se conservaban en el Alcázar.

[33] G. MCKIM-SMITH y R. NEWMAN: *Op. cit.*, p. 58.

[34] A. BERUETE: *Op. cit.*, p. 30.

Sin embargo, aunque los cambios más espectaculares –por ser los más visibles– se manifestaron en las obras pintadas en Italia, el cambio verdadero –invisible porque queda oculto bajo la propia pintura– se produjo inmediatamente antes de partir hacia la vecina península y se debe precisamente a Rubens[35]. Fue el ejemplo de su pintura lo que animaría a Velázquez a abandonar las antiguas preparaciones rojas de sus cuadros e introducir sobre ellas una capa blanca o gris claro, que será la responsable de la nueva luminosidad que va a adquirir su pintura a partir de este momento. Y esto es así, al menos si, como parece verosímil, aceptamos con E. Harris[36] que el *Retrato de la Infanta María, Reina de Hungría* lo pintó en Madrid en 1628 y no durante su paso por Italia.

Velázquez pudo descubrir todo ello cuando vio cómo copiaba Rubens los cuadros de Tiziano[37]. Una aventura que, sin duda, debió resultarle fascinante y de la que sacaría otras provechosas enseñanzas, además de las técnicas. Sustermans, un hombre que le conocía muy bien, decía que el flamenco «siempre tenía a Tiziano en su pensamiento de la misma manera en que una mujer lleva a su amante en el corazón». Rubens ya había copiado a Tiziano durante su viaje a España en 1603, pero la mirada que dirige sobre él ahora, veinticinco años después, es una mirada distinta, pues en este momento de absoluta plenitud en su carrera lo que hace el flamenco es establecer un diálogo con la pintura del veneciano, cuyos efectos se dejarán sentir durante los siguientes diez años, los últimos de su vida. Ahora no se trata tanto de un estudio, como de una afinidad con el veneciano, de una reflexión sobre Tiziano, como queda claro al comparar con los originales de las versiones del flamenco y advertir las pequeñas, pero significativas, variantes que ha ido introduciendo en todos ellos.

Y esta manera que tenía Rubens de acercarse a Tiziano no debió de caer en saco roto, porque aproximadamente treinta años después, cuando Velázquez se encontraba en la cima de su carrera y ya había mediado los cincuenta –es decir, cuando tenía poco más o menos los mismos que Rubens cuando él le vio copiar a Tiziano–, va a hacer exactamente lo mismo, una recreación de Tiziano, cuando pinte la *Venus del espejo*. Un cuadro que sabemos formaba pareja con otra Venus, entonces atribuida al veneciano, y en la que nuestro pintor invirtió por completo la imagen, representándola con fidelidad, pero desde un ángulo que nunca imaginó Tiziano. Con ello repetía lo que tantas veces había hecho Rubens al copiar, invirtiéndolos también, otros cuadros del veneciano.

---

[35] «Las secciones transversales de cuadros como el retrato de cuerpo entero de Felipe IV sugieren que, antes de recibir las enseñanzas de Rubens, Velázquez, por mucho talento que tuviera, no podía conseguir imaginar cómo conseguir la calidad visual de una imagen realizada por un artista veneciano. Tiziano había utilizado procedimientos que eran ajenos al aprendizaje de Velázquez y éste necesitaba algo más que la simple contemplación de los cuadros de aquél para desentrañar cómo fueron realizados». G. McKim-Smith y R. Newman: *Op. cit.*, p. 65.

[36] E. Harris: *Velázquez*, Oxford, Phaidon Press, 1982, pp. 68-70. Véase también E. Harris y J. Elliott: «Velázquez and the Queen of Hungary», *Burlington Magazine*, 1976, núm. 118, pp. 24-26.

[37] Sobre este tema véase el catálogo de la exposición *Rubens, copista de Tiziano*, Madrid, Museo del Prado, 1987.

En este sentido la aproximación de Velázquez a Tiziano y a Rubens es excepcional. Una aproximación que va más allá de la copia más o menos literal de sus composiciones o de los aspectos más superficiales de su colorido; una aproximación mucho más profunda y reflexiva, mucho más interiorizada, que le aleja de la mayor parte de sus contemporáneos madrileños, que no tuvieron la ocasión de poder tener una familiaridad tan estrecha con las obras del veneciano y del flamenco y que, muchas veces, sólo llegaron a tener un conocimiento indirecto de sus obras a través de grabados y copias –especialmente de las del segundo–[38], que, a pesar de sus limitaciones, hicieron evolucionar la pintura madrileña en una dirección decidida hacia el barroco rubensiano y el cromatismo veneciano.

De Rubens, lo mismo que de Tiziano, hicieron magníficas copias –y sacaron espléndidas lecciones de ello– aquellos artistas que, como Martínez del Mazo, Rizzi, Carreño o Claudio Coello, tuvieron un acceso fácil a las colecciones reales, pero únicamente artistas como Alonso Cano o el enigmático Diego Polo[39] tuvieron una forma de aproximarse a sus modelos –en ambos casos a Tiziano– comparable, ya que no similar, a la que tuvo Velázquez. Alonso Cano, porque, aparte de ser uno de los mejores y más originales artistas de su generación, tuvo fácil acceso a las colecciones reales, trabajó en las proximidades de Velázquez –con quien había compartido ya varios años de aprendizaje en el taller de Pacheco– y estuvo ocupado durante bastante tiempo en la restauración de las pinturas de Tiziano; y el alcance de la lección aprendida en uno y en otro puede encontrarse perfectamente reflejado en una obra como *El milagro del pozo*. Diego Polo, porque, durante su estancia en el monasterio de El Escorial pudo estudiar con tanto detenimiento las obras de Tiziano recreando su forma de pintar hasta tal punto que su *Martirio de San Esteban* no sólo pasó durante décadas por un tiziano auténtico, sino además de gran calidad. O también Jusepe Leonardo, un discípulo de Eugenio Cajés que en sus cuadros de batallas para el Salón de Reinos supo alejarse de su maestro para aproximarse a la muchísimo más novedosa pintura de Velázquez. Pero ninguno de los tres –que, además trabajaron para el rey– tuvo tampoco excesiva trascendencia en la evolución de la pintura madrileña, y desaparecen de la escena justo a mitad del siglo: Cano, porque abandonó la ciudad en 1651 para regresar a Granada; Polo, porque falleció en 1655, justo «en lo mejor de su edad», y Leonardo, porque murió loco en 1656, internado en el Hospital de Zaragoza.

Pero, de alguna manera, todos ellos resultan excepcionales y, lo más normal es que el resto de los artistas madrileños, aunque ganados definitivamente para la causa del cromatismo veneciano, tengan un tipo de aproximación distinta, primero a Tiziano y luego a Rubens; un acceso que, en muchas

---

[38] Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro», *Goya*, Madrid, 1976, núm. 135, pp. 140-159, y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Rubens y la pintura barroca española», *Goya*, Madrid, 1977, núms. 140-141, pp. 86-109, recogidos ambos en su libro *De pintura y pintores*, Madrid, Alianza, 1991.

[39] Sobre él veáse A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Diego Polo», *Archivo Español de Arte*, 1969, pp. 43-54, y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «La obra de Diego Polo, imitador español de Tiziano», en *Tiziano e Venezia*, Venecia, 1976.

ocasiones –por no decir en la mayor parte de ellas–, es a través de caminos indirectos, como los grabados de sus obras o la enorme multitud de cuadros rubensianos que llegaban masivamente a España a través, por ejemplo, de Forchondt, y limitándose a las composiciones religiosas, que eran las únicas que podían tener salida dentro de nuestro mercado.

En cualquier caso, tanto el astro solitario de Velázquez, como el resto de los pintores madrileños –trabajaran o no para la corte– desarrollaron una pintura que, en última instancia y aunque derivara por caminos distintos, tenía un mismo punto de origen en las obras de Rubens y Tiziano; dos pintores cuyos nombres siempre se encontraron unidos para los españoles del siglo XVII. Y sirva como ejemplo de ello –y como colofón– estos versos de Lope de Vega, uno de nuestros mejores poetas y uno de los hombres que, sin ser de la profesión, más entendieron y gustaron de la pintura:

> «... el Flamenco ilustre
> de Italia envidia y de su patria lustre
> quando el nuevo Tiziano,
> si no mejor pincel y diestra mano,
> porque vive y le vemos»[40]

[40] En L. L. LIGO: «Two seventeenth-Century poems wich link Rubens' equestrian portrait of Philip IV to Titian´s equestrian portrait of Charles V», *Gazzette des Beaux Arts*, 1970, cit. en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Rubens...», *op. cit.*, p. 103.

CATÁLOGO DE LAS OBRAS

1.
Tres músicos

Óleo sobre tela, 87 × 110 cm
1616-1620
Staaliche Museen zu Berlin, Berlín

Procedencia: Irlanda, Colección La Touche - Londres, R. Langton Douglas - Berlin, Kaiser Friedrich Museum.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 14; Mayer n.° 114; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 n.° 8; Pantorba n.° 15; López-Rey 1963 n.° 109; Bardi n.° 3; Gudiol n.° 2; López-Rey 1979 n.° 1; Brown n.° 28.

Desde Beruete (1898), únicamente Du Gué Trapier (1948) o Pantorba (1955) manifiestan ciertas reservas respecto a la autoría de Velázquez, y Harris (1982) no lo cita. Gudiol (1973), siguiendo a Justi, propuso como fecha de ejecución 1616-1617; López-Rey (1979), 1617-1618; Bardi, 1618; Camón Aznar (1964) pensó en 1618-1619, año este último elegido por Marías (1996); Mayer (1936) amplió el margen hasta 1620, donde lo sitúa Pantorba. En el lienzo *Cabeza de joven de perfil* (cat. n.° 7) hay pintada otra cabeza subyacente, perceptible en las radiografías, que se considera un estudio preliminar del personaje central. Existen tres copias de esta composición.

2.
Tres hombres a la mesa

Óleo sobre tela, 108,5 × 102 cm
Hacia 1617-1618
Museo del Ermitage, San Petersburgo

Procedencia: Adquirido por Catalina II de Rusia (1729-1786).

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 2; Mayer n.° 121; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 n.° 1; Pantorba n.° 1; López-Rey 1963 n.° 113; Bardi n.° 18; Gudiol n.° 7; López-Rey 1979 n.° 3.

Adscrito a Velázquez a partir de 1895. Brown (1986) descarta la hipótesis de Moffitt (1980), que lo interpreta como la Cena de Emaús, y lo considera, junto a los *Tres músicos* (cat. n.° 1) y *Dos jóvenes a la mesa* (cat. n.° 9), ejemplos de *pittura ridicola*, con un contenido moralizante. Du Gué Trapier (1948) encuentra consonancias con el mundo de la picaresca, a diferencia de Marías (1996), que lo ve más bien como un episodio de la vida vulgar sevillana. En cuanto a su realización, se suele datar en torno a 1617-1618, e incluso entre esa fecha y 1620 (Mayer, 1936).

3.
La cena en Emaús

Óleo sobre tela, 55 × 118 cm
Hacia 1617-1618
National Gallery of Ireland, Dublín

Procedencia: Londres, Sir Hugh Lane - Londres, Sir Otto Beit - Blessington, Russborough House, Sir Alfred Beit.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 1; Mayer n.° 106; Lafuente Ferrari 1943 n.° 3; Lafuente Ferrari 1944 n.° 5; Pantorba n.° 4; López-Rey 1963 n.° 18; Bardi n.° 5; López-Rey 1979 n.° 17; Brown n.° 10; Gállego n.° 1.

Dado a conocer por Beruete y Moret en 1913. Allende-Salazar (1925) lo data en torno a 1617, como la mayoría de los autores que sugieren 1617-1618, a excepción de Marías (1996) y Camón Aznar (1964), que lo retrasan a 1622 y 1623-1624 respectivamente. Aunque no coincide de manera exacta, generalmente identificado con uno de los que describe Palomino. Sufrió recortes en el lado izquierdo y la escena del fondo, que le da título, permaneció oculta hasta que el lienzo fue restaurado en 1933. Mayer lo consideró una réplica del que descubrió en 1927 y hoy está en Chicago (cat. n.° 4), si bien tras la citada limpieza pensó que era igualmente genuino. En opinión de Pantorba (1955), posee peor calidad que el de Chicago, y Gudiol (1973) lo excluye de su catálogo. Se ha observado su relación con *Cristo en casa de Marta y María* (cat. n.° 6), remitiendo a las mismas fuentes. Conocido también como *La mulata* (Gállego, 1990), si bien Soria (1960) matiza que el personaje del primer término es un muchacho, algo posible según López-Rey (1979).

4.
La mulata

Óleo sobre tela, 55 × 104,5 cm
Hacia 1617-1618
The Art Institute, Chicago

Procedencia: Zurich, colección particular - Munich, Dr. L. V. Buerkel - Berlín, P. Bottenwiester - Amsterdam, Goudstikker Gallery; Nueva York, Mrs Sterner.

Bibliografía: Mayer n.° 105; Lafuente Ferrari 1944 n.° 6; Pantorba n.° 5; López-Rey 1963 n.° 99; Bardi n.° 5 A; Gudiol n.° 4; López-Rey 1979 n.° 18; Brown Q-5.

Catalogada por Mayer en 1927, tomándola entonces por la original de las dos versiones conocidas (ver cat. n.° 3), y Pantorba también le reconoció una calidad superior. Gudiol (1973) acepta esta versión y la fecha alrededor de 1617-1618, a diferencia de López-Rey (1979), que propone 1620, Camón Aznar (1964) 1623-1624, y Marías (1996) 1622. Sin embargo, López-Rey admite que su estado de conservación lleva a cuestionar su autenticidad, opinión compartida por Brown (1986), quien la considera dudosa.

5.
Vieja friendo huevos

Óleo sobre tela, 100,5 × 119,5 cm
1618
National Gallery of Scotland, Edimburgo

Procedencia: Londres, Sir J. Charles Robinson - Richmond, Sir Frederick Lucas Cook y sus herederos.

Bibliografía: Curtis n.° 84; Allende-Salazar n.° 15; Mayer n.° 111; Lafuente Ferrari 1943 n.° 6; Lafuente Ferrari 1944 n.° 20; Pantorba n.° 16; López-Rey 1963 n.° 108; Bardi n.° 6; Gudiol n.° 8; López-Rey 1979 n.° 6; Brown n.° 27; Gállego n.° 4.

La autografía de Velázquez se considera indiscutible desde que Curtis (1883) lo incluyera por primera vez en el catálogo del pintor.
Tradicionalmente datado hacia 1620 (Pantorba, 1955) o entre 1619 y 1622 por Du Gué Trapier (1948), hasta que Baxandall (1957) lo situó en 1618 a raíz de la aparición de esta fecha en el lienzo tras su restauración, opinión compartida por Camón Aznar (1964), López-Rey (1963), Bardi (1969), Gudiol (1973), Harris (1982), Brown (1986) y Gállego (1990).
Según Beruete (1898), podría tratarse de uno de los tres bodegones descritos por Palomino, idea que matiza Du Gué Trapier al señalar la ausencia de la anciana en aquéllos, así como otras diferencias. Harris lo cree un bodegón para el que Velázquez pudo inspirarse en una escena del Guzmán de Alfarache, mientras que Brown percibe en él un posible contenido críptico, Gállego propone quizá una alegoría del sentido del gusto y Marías (1996) lo ve como una reflexión sobre el tacto y la vista. La anciana es identificada con la misma que aparece en *Cristo en casa de Marta y María* (cat. n.° 6) por Du Gué Trapier, Brown y Gállego, y según este último el chico podría ser el aldeanillo citado por Pacheco como aprendiz y modelo de Velázquez.
Algunos autores lo titulan *Vieja cocinando huevos*, y Brown apunta la posibilidad de que la vieja esté preparando sopa de ajo, algo que Gállego considera improbable, aunque observa que quizá el ánafe contenga agua y esté escalfando los huevos en lugar de freírlos.

6.
Cristo en casa de Marta y María

Óleo sobre tela, 60 × 103,5 cm
1618
The National Gallery, Londres

Procedencia: Colección Packe, Norfolk - Sir William H. Gregory (1881-1892).

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 16; Mayer n.° 9; Lafuente Ferrari 1943 n.° 5; Lafuente Ferrari 1944 n.° 15; Pantorba n.° 14; López-Rey 1963 n.° 8; Bardi n.° 13; Gudiol n.° 9; López-Rey 1979 n.° 7; Brown n.° 3; Gállego n.° 2.

Mayer (1936), Lafuente Ferrari (1944), Pantorba (1955) y Bardi (1969), la ubicaron en 1619-1620. Sin embargo, la crítica fecha esta obra en 1618, dados los restos de esa cifra descubiertos en 1964. El tema ha sido objeto permanente de controversia, aunque son minoría quienes no la catalogan como una obra religiosa (Justi, 1903, y Pantorba). La escena del fondo se considera bien un cuadro colgado en la pared (Du Gué Trapier, 1948; Maravall, 1960; Camón Aznar, 1964), una imagen reflejada en un espejo (Andreu, 1963; López-Rey, 1981), o un episodio que transcurre en una habitación contigua visto a través de una abertura en la pared (Harris, 1982; Brown, 1986, Davies, 1996).
En general, se ha señalado que la anciana del primer término es la misma representada en *La vieja friendo huevos* (cat. n.° 5), pero sólo algunos identifican tanto a ésta, como a la anciana del fondo, con Marta (MacLaren, 1952). Otros piensan que es un personaje secundario que delata la inactividad de María ante la joven cocinera, Marta (Gállego, 1990).
En cambio, según Brown (1986), ninguno de los personajes del primer plano es Marta, y el cuadro sería una alegoría de la vida activa y la vida contemplativa. Por su parte, Marías (1996) ve en él a una anciana que exhorta a la reflexión religiosa a una joven.
Como fuentes, se ha propuesto un grabado de J. Matham según P. Aertsen, así como el *San Sebastián atendido por Santa Irene* de F. Pacheco (López-Rey; Harris; Gállego; y Marías).

7.
Cabeza de joven de perfil

Óleo sobre tela, 39, 5 × 35, 8 cm
Hacia 1618-1619
Museo del Ermitage, San Petersburgo

Procedencia: Amsterdam, W.C. Coesvert.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 3; Mayer n.° 128; Lafuente Ferrari 1944 n.° 2; Pantorba n.° 2; López-Rey 1963 n.° 121; Bardi n.° 14; Gudiol n.° 6; López-Rey 1979 n.° 8; Brown Q-4.

Ingresó en el Ermitage como original de Velázquez, si bien desde entonces su autenticidad se ha puesto en duda, incluso recientemente (Brown, 1986). Du Gué Trapier (1948) y Harris (1982) no lo citan. En cambio, la admiten Allende-Salazar (1925), Mayer (1936), Lafuente Ferrari (1944), Pantorba (1955), López-Rey (1963), Camón Aznar (1964), Bardi (1969) y Gudiol (1973). Pantorba, Camón Aznar y Gudiol la consideran anterior a 1618-1619, la fecha comúnmente propuesta. López-Rey (1963), de acuerdo con Allende-Salazar y Mayer, sostiene que se trata de un estudio para la cabeza del joven de la derecha de *El almuerzo* (cat. n.° 8), cuyo parecido ha sido observado por otros autores, aunque algunos (Camón Aznar) no descartan la hipótesis defendida por Haraszti-Takárs (en López-Rey, 1981), de que en lugar de un estudio previo sea una copia de dicha figura. Asimismo, López-Rey rechaza que el cuadro sea un fragmento de una obra mayor, y sugiere que está pintado aprovechando un lienzo en el que había un estudio relacionado con *Los tres músicos* (cat. n.° 1), pues mediante rayos X es posible ver una cabeza subyacente casi igual que la del personaje central de esa composición.

8.
El almuerzo

Óleo sobre tela, 96 × 112 cm
Hacia 1617-1619
Museo Szépmüvészeti, Budapest

Procedencia: Edimburgo, A. Sanderson - Londres, Christie's - Londres, R. Langton Douglas.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 4; Mayer n.° 122; Lafuente Ferrari 1943 n.° 2; Lafuente Ferrari 1944 n.° 3; Pantorba n.° 3; López-Rey 1963 n.° 120; Bardi n.° 15; Gudiol n.° 5; López-Rey 1979 Q-9.

Aceptada por los historiadores desde que Allende-Salazar (1925) la incorporó al catálogo de Velázquez. Mayer (1936) la acoge con dudas, Du Gué Trapier (1948) y Harris (1982) la omiten, Gerstenberg (1957) la considera obra de taller y Brown (1986) la juzga sólo «posible» obra del maestro. Se han indicado las semejanzas que guarda con *Tres hombres a la mesa* (cat. n.° 2), y Camón Aznar (1964) la considera posterior a ésta, si bien anterior a 1618-1619, igual que Pantorba (1955) y Gudiol (1973). Por otra parte, Allende-Salazar, Mayer, y López-Rey (1979) creen que la *Cabeza de joven de perfil* (cat. n.° 7) es un estudio para la del personaje de la derecha.

9.
Dos jóvenes a la mesa

Óleo sobre tela, 65,3 × 104 cm
Hacia 1617-1622
Wellington Museum (Apsley House), Londres

Procedencia: Madrid, Marqués de la Ensenada - Madrid, Colección Real, Palacio Real - Londres, Apsley House, Duque de Wellington.

Bibliografía: Curtis n.os 85, 85 f; Allende-Salazar n.° 5; Mayer n.° 109; Lafuente Ferrari 1943 n.° 7; Lafuente Ferrari 1944 n.° 4; Pantorba n.° 13; López-Rey 1963 n.° 105; Bardi n.° 4; Gudiol n.° 3; López-Rey 1979 n.° 24; Brown n.° 29.

De autenticidad indiscutible. Como sucede con la datación de otras obras tempranas de Velázquez, las fechas propuestas por los especialistas se ciñen a un margen estrecho. Gudiol se inclina hacia 1616-1617; Bardi (1969) la ubica en torno a 1618; Pantorba (1955) 1618 y 1620; Mayer (1933) prefiere 1619-1620, mientras Brown (1986) sugiere 1620-1621. Por su parte, López-Rey (1979) la sitúa hacia 1622. Ha sido identificada con casi total probabilidad con un bodegón de tema análogo descrito por Palomino. En cuanto a las fuentes de este tipo de pinturas, Brown descarta la relación con Caravaggio defendida por otros autores como Harris (1982), en favor de ciertos pintores flamencos de mediados del siglo XVI.

10.
Santo Tomás

Óleo sobre tela, 95 × 73 cm
Hacia 1619-1620
Musée des Beaux-Arts, Orléans

Bibliografía: Mayer n.° 20; Lafuente Ferrari 1944 n.° 11; Pantorba n.° 11; López-Rey 1963 n.° 37; Bardi n.° 12; Gudiol n.° 21; López-Rey 1979 n.° 10; Brown n.° 9; Gállego n.° 10.

Catalogado en el Musée des Beaux-Arts, Orléans, como obra de Murillo hasta que Gómez Moreno (1925), seguido por Longhi (1927), planteó una posible atribución a Velázquez. Se ha pensado que pudiera pertenecer al mismo Apostolado que el *San Pablo* del Museo Nacional de Arte de Cataluña (cat. n.° 14). Du Gué Trapier (1948) y Harris (1982) no lo mencionan, pero el resto de la crítica lo fecha en torno a 1619-1620. Según Brown (1986), el modelo responde a la misma tipología que la figura de *San Juan* (cat. n.° 12).

11.
Inmaculada Concepción

Óleo sobre tela, 135 × 101,6 cm
Hacia 1619
The National Gallery, Londres

Procedencia: Sevilla, Convento del Carmen Calzado - Sevilla, Colección López Cepero - Londres, Bartholomew Frere - Londres, herederos de Bartholomew Frere.

Bibliografía: Curtis n.° 4; Allende-Salazar n.° 8; Mayer n.° 5; Lafuente Ferrari 1943 n.° 13; Lafuente Ferrari 1944 n.° 9; Pantorba n.° 8; López-Rey 1963 n.° 21; Bardi n.° 8; Gudiol n.° 23; López-Rey 1979 n.° 11; Brown n.° 13.

Considerado pareja del *San Juan en Patmos* (cat. n.° 12) a pesar de la diferencia de escala de las figuras. Camón Aznar (1964) propuso para su ejecución una fecha bastante temprana: hacia 1617, y Harris (1982) la sitúa poco después. Otros, como Mayer (1936), Bardi (1969) o Marías (1996), sugieren 1618. En cambio, la mayoría la sitúa alrededor de 1619 (Pantorba, 1955; Gudiol, 1973, y López-Rey, 1981, entre otros). Allende-Salazar (1925) identificó el rostro como el de Juana Pacheco. Iconográficamente sigue, aunque no totalmente, las recomendaciones de Pacheco sobre este tema.

12.
San Juan en Patmos

Óleo sobre tela, 135,5 × 102,2 cm
Hacia 1619
The National Gallery, Londres

Procedencia: Sevilla, Convento del Carmen Calzado - Sevilla, Colección López Cepero - Londres, Bartholomew Frere; Londres, herederos de Bartholomew Frere.

Bibliografía: Curtis n.° 19; Allende-Salazar n.° 9; n.° 35; Lafuente Ferrari 1943 n.° 14; Lafuente Ferrari 1944 n.° 10; Pantorba n.° 9; López-Rey 1963 n.° 29; Bardi n.° 7; Gudiol n.° 22; López-Rey 1979 n.° 12; Brown n.° 14.

Pintado como pareja del anterior y por tanto fechado por los especialistas en los mismos años que aquél. Como señala Marías (1996), Velázquez no se ajusta a los presupuestos iconográficos defendidos por Pacheco para la representación de este tema. Todos coinciden en que para esta figura Velázquez utilizó un modelo de carne y hueso, y Allende-Salazar (1925), Lafuente Ferrari (1944) y Pantorba (1955) creen que es el mismo que aparece en el *Retrato de un joven* y que algunos consideran sería el propio Velázquez o su hermano (véase cat. n.° 24). Martínez Ripoll (1983), señaló como fuente un grabado flamenco del siglo XVI.

13.
La adoración de los Magos

Óleo sobre tela, 204 ×126,5 cm
1619
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Sevilla, Noviciado de los Jesuitas - Sevilla, Francisco de Bruna.

Bibliografía: Curtis n.° 9; Allende-Salazar n.° 10; Mayer n.° 7; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 n.° 16; Pantorba n.° 12; López-Rey 1963 n.° 6; Bardi n.° 9; Gudiol n.° 16; López-Rey 1979 n.° 13; Brown n.° 1; Gállego n.° 8.

La fecha de ejecución, situada en la piedra bajo el pie de la Virgen, es confusa dado que la última cifra no está clara. Beruete (1922) leyó 1617, igual que Camón Aznar (1964), aunque para la mayoría de los autores es 1619, entre ellos algunos recientes como Garrido (1992) y con ésta Brown (1998), Delenda (1993), Bottineau (1998) y Portús (1999). Se cree pintado para el Noviciado jesuita de San Luis desde que lo sugiriera Ainaud (1946). A excepción de Gállego (1990), la opinión generalizada es que este lienzo ha sido cortado y Du Gué Trapier (1948), siguiendo a Curtis (1883) y Justi (1903), señaló como prueba de ello una litografía de Palmaroli (1832) sobre este cuadro en la que la composición es más ancha. López-Rey (1979) y Brown (1986) matizan que no tuvo por qué estar entero hasta la época en que se realizó la litografía. Harris (1982) lo cree cortado por todos los lados y coincide con Brown en que al ampliarlo la composición mejora, al contrario que Gállego, quien opina que se deslavaza. Según Garrido, la observación de la estructura material constata que sólo el borde inferior ha sido cortado. La supuesta identificación de los personajes con la familia del pintor (Cruzada Villamil, 1885; Beruete 1898; Allende-Salazar, 1925, y Gállego, 1974) no está probada (Gállego, 1990).

14.
San Pablo

Óleo sobre tela, 99 × 78 cm
Hacia 1619-1620
Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

Procedencia: Barcelona, Colección Leopoldo Gil.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 13; Mayer n.° 18; Lafuente Ferrari 1943 n.° 10; Lafuente Ferrari 1944 n.° 14; Pantorba n.° 10; López-Rey 1963 n.° 34; Bardi n.° 10; Gudiol n.° 27; López-Rey 1979 n.° 14; Brown n.° 8; Gállego n.° 9.

Mayer (1921) fue el primero en reconocer su autenticidad, que no ha sido cuestionada después por los historiadores. Se considera integrante del Apostolado al que perteneció el *Santo Tomás* de Orléans (cat. n.° 10), y Gállego (1990) se pregunta si no serán aquellos que Ponz vio en la Cartuja de las Cuevas (1800) o los citados por Pantorba (1955), ubicados en 1786 en el convento de San Hermenegildo de Madrid. Lafuente Ferrari (1944), Pantorba y Bardi (1969) lo fecharon en 1619, mientras Mayer, Camón Aznar (1964) y López-Rey (1963) propusieron como fecha de ejecución 1619-1620. Marías (1996) se inclina por 1620, y Gudiol (1973) lo retrasa a 1620-1622.

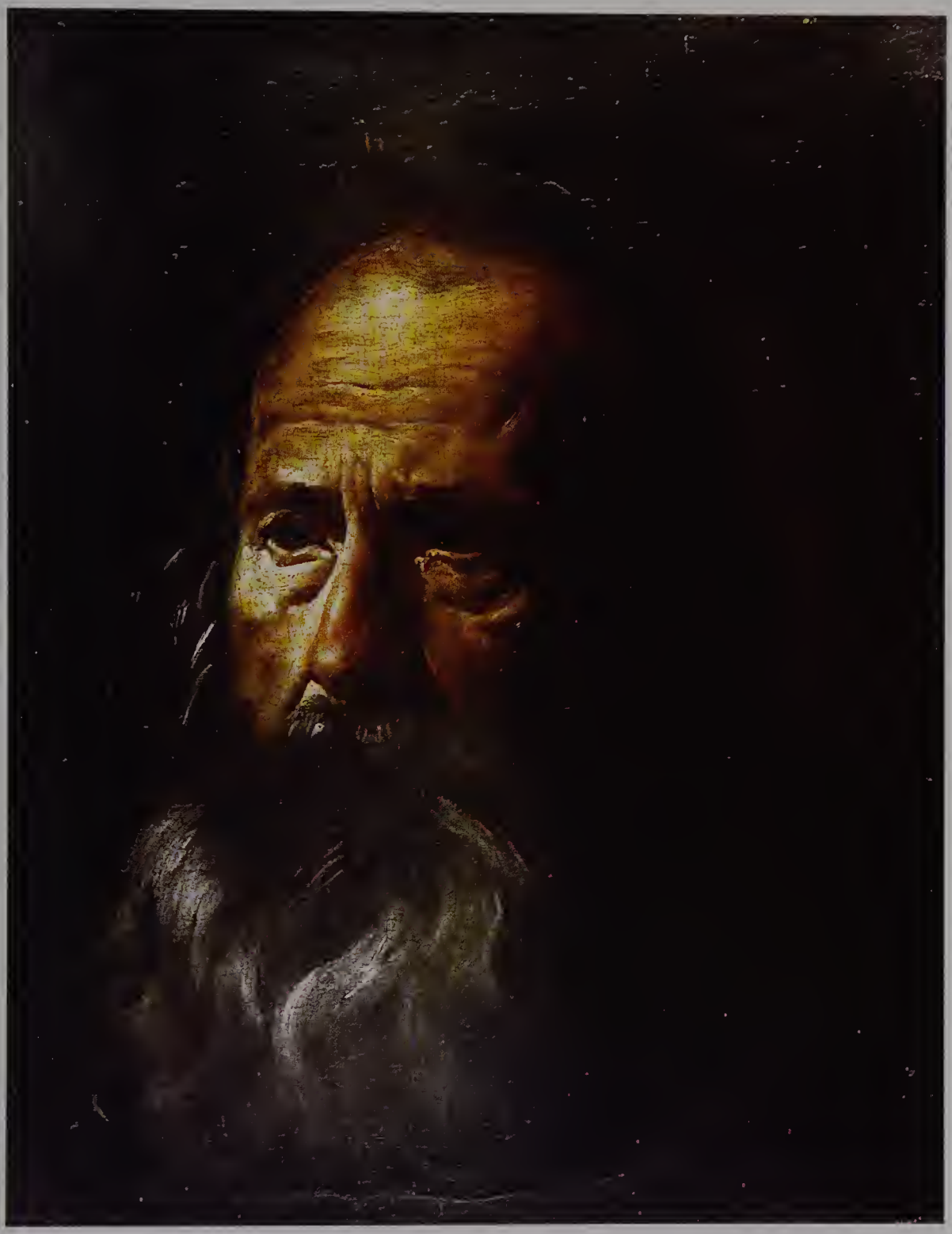
15.
San Pablo

Óleo sobre tela, 38 × 29 cm
Hacia 1619-1622
Colección particular, Madrid

Procedencia: Madrid, Marqués de Casa-Torres.

Bibliografía: Mayer n.° 19; Lafuente Ferrari 1944 n.° 12; López-Rey 1963 n.° 35; Gudiol n.° 26; López-Rey 1979 n.° 15; Brown Q-7.

Mayer (1936) admite esta obra con reservas en el catálogo de Velázquez, fechándola hacia 1619-1620. La mayoría de los especialistas posteriores no la recoge, a excepción de Lafuente Ferrari (1944), Camón Aznar (1964) y Gudiol (1973), quien la sitúa hacia 1620-1622 y la relaciona con la serie de la que forma parte el *San Pablo* precedente (cat. n.° 14). López-Rey (1979) ha mencionado las similitudes que guarda con dicha obra, que él data hacia 1619-1620, si bien reconoce que la atribución a Velázquez no es concluyente. Brown (1986) la considera dudosa.



16.
El aguador de Sevilla

Óleo sobre tela, 106,7 × 81 cm
Hacia 1618-1622
Wellington Museum (Apsley House), Londres

Procedencia: Madrid, Juan de Fonseca y Figueroa - Madrid, Gaspar de Bracamonte - Madrid, Cardenal Infante don Fernando - Madrid, Colección Real, Palacio del Buen Retiro - Madrid, Colección Real, Palacio Real - Londres, Apsley House, Duque de Wellington.

Bibliografía: Curtis n.° 86; Allende-Salazar n.° 17; Mayer n.° 118; Lafuente Ferrari 1943 n.° 4; Lafuente Ferrari 1944 n.° 19; Pantorba n.° 21; López-Rey 1963 n.° 124; Bardi n.° 20; Gudiol n.° 11; López-Rey 1979 n.° 16; Brown n.° 30; Gállego n.° 3.

Son diversas las fechas propuestas para la elaboración de este cuadro: Mayer (1936) hacia 1618; Camón Aznar (1964) hacia 1618-1619; Curtis (1883) y Bardi (1969) en torno a 1620; Du Gué Trapier (1948) entre 1619 y 1622; López-Rey (1963) hacia 1620; Pantorba (1955) alrededor de 1621; Gudiol (1973) y Marías (1996) hacia 1622; y Brown (1986) sugiere un momento anterior a su marcha a Madrid en 1623, o incluso que lo pintara ese año una vez en la capital, algo que Gállego (1990) no cree probable. Descrito por Palomino (1724) y tasado por el propio Velázquez entre los bienes de Juan de Fonseca, otorgándole el valor más alto de todo el inventario. Se ha pensado que Velázquez lo llevase a Madrid a modo de presentación, por el alarde de efectos que contiene. Asimismo, Gállego (1974), como Steinberg (1971), lo ha interpretado como las *Tres edades del hombre*, teoría de la que también parte Moffitt (1978). Sin embargo, en opinión de Brown, aún está por descubrirse el posible sentido oculto de la obra.

17.
Don Cristóbal Suárez de Ribera

Óleo sobre tela, 207 × 148 cm
Firmado
1620
Museo de Bellas Artes, Sevilla

Procedencia: Sevilla, Capilla de San Hermenegildo

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 18; Mayer n.° 438; Lafuente Ferrari 1943 n.° 19; Lafuente Ferrari 1944 n.° 18; Pantorba n.° 17; López-Rey 1963 n.° 475; Bardi n.° 16; Gudiol n.° 20; López-Rey 1979 n.° 19; Brown n.° 63.

Allende-Salazar (1925), Mayer (1936), Lafuente Ferrari (1944) y Gaya Nuño (1953), siguiendo a Gestoso (1910), aceptaron este retrato como autógrafo, aunque Mayer considera el monograma y la fecha un repinte de otra mano y lo data antes del 13 de octubre de 1618, fecha del fallecimiento del personaje. Si se acepta la autenticidad de dichos elementos, se trataría de un retrato póstumo (Du Gué Trapier, 1948; Pantorba, 1955; Bardi, 1969; Gudiol, 1973; López-Rey, 1963, y Brown, 1986). Pantorba alberga también la posibilidad de que fuera pintado en vida del protagonista y la fecha inscrita en el lienzo correspondiese a la de su colocación en la capilla.

18.
La madre Jerónima de la Fuente

Óleo sobre tela, 162 × 107 cm
Firmado
1620
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Toledo, Convento de Santa Isabel de los Reyes.

Bibliografía: Mayer n.° 546; Lafuente Ferrari 1943 n.° 20; Lafuente Ferrari 1944 n.° 17; Pantorba n.° 18; López-Rey 1963 n.° 577; Bardi n.° 17; Gudiol n.° 17; López-Rey 1979 n.° 20; Brown n.° 88; Gállego n.° 6.

Atribuida a Luis Tristán hasta 1927, cuando sale del convento de Santa Isabel y se descubren la fecha y la firma de Velázquez cuando se limpió con motivo de una exposición. La inscripción que había en la filacteria se eliminó en 1944 por considerarse falsa, idea que partió de Ezquerra del Bayo (1927), de la que aún se hace eco Bardi (1969), y que es admitida como un error desde que Ainaud (1957) señalara que era original. Brown (1986) cree imposible determinar el orden de ejecución de las dos versiones existentes del retrato, si bien la mayoría de los autores se inclinan por otorgar el primer lugar a éste del Museo del Prado, opción compartida por Garrido (1992) en base a las características técnicas.

PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTARE DE

19.
La madre Jerónima de la Fuente

Óleo sobre tela, 162,5 × 105 cm
1620
Colección Fernández de Araoz, Madrid

Procedencia: Toledo, Convento de Santa Isabel de los Reyes.

Bibliografía: Pantorba n.° 19; López-Rey 1963 n.° 578; Bardi n.° 17 A; Gudiol n.° 18; López-Rey 1979 n.° 21; Brown n.° 87.

Salió del convento de Santa Isabel junto a la otra versión del retrato en 1931, para ingresar en el Museo del Prado hasta 1944, cuando pasó a la colección madrileña. La atribución a Velázquez es unánime, opinión que para Garrido (1992) queda indudablemente confirmada por los estudios técnicos, a pesar de que la firma y la fecha, descubiertas en 1942, sean adiciones posteriores según ha probado una restauración reciente. Sólo Du Gué Trapier (1948) dudó que las dos versiones fueran autógrafas y no descartaba a Luis Tristán, aludiendo a un documento en el que se hacía referencia a un original de Velázquez y una copia de Tristán. Garrido cree que por la técnica esta versión sería posterior a la del Museo del Prado, corroborando así la opinión general al respecto. Brown (1986) no se decide sobre cuál sería el original y cuál la réplica del propio Velázquez.

BONVM EST PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTARE DEI

20.
La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso

Óleo sobre tela, 166 × 120 cm
Hacia 1623
Museo de Bellas Artes de Sevilla

Procedencia: Sevilla, Convento de San Antonio - Sevilla, Palacio Arzobispal.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 26; Mayer n.° 43; Lafuente Ferrari 1943 n.° 23; Lafuente Ferrari 1944 n.° 24; Pantorba n.° 24; López-Rey 1963 n.° 47; Bardi n.° 23; Gudiol n.° 28; López-Rey 1979 n.° 22; Brown n.° 12; Gállego n.° 11.

Beruete (1898) fue el primer autor que habló de esta obra sin dudar de la autoría a pesar de su mal estado de conservación. Se acepta como fecha de realización el año 1623, después de su primer viaje a Madrid y antes de emprender el segundo y definitvo. Asimismo, se ha señalado que esto confirmaría que el pintor vio obras del Greco antes de pintarla, dada la conexión estilística de algunas figuras (Du Gué Trapier, 1948; Bardi, 1969; Gállego, 1990). López-Rey (1979) menciona que la manga derecha de la Virgen y otras zonas del cuadro han sido repintadas, y añade que el estado material del lienzo dificulta su datación.

21.
Retrato de caballero (¿Francisco Pacheco?)

Óleo sobre tela, 41 × 36 cm
Hacia 1618-1622
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: La Granja, Palacio de San Ildefonso.

Bibliografía: Curtis n.° 223; Allende-Salazar n.° 12; Mayer n.° 390; Lafuente Ferrari 1943 n.° 21; Lafuente Ferrari 1944 n.° 13; Pantorba n.° 7; López-Rey 1963 n.° 549; Bardi n.° 19; Gudiol n.° 31; López-Rey 1979 n.° 23; Brown n.° 78; Gállego n.° 5.

Mayer (1936) señala la confusión de las fichas del catálogo de Curtis n.° 222 y n.° 223, pero las medidas del n.° 223 coinciden con las del presente retrato.
Como Trapier (1948), los historiadores sitúan la cronología de este retrato en el período sevillano del pintor, aunque en fechas sensiblemente diferentes. Pantorba (1955) propuso 1618; Allende-Salazar (1925) lo data en 1619 y Mayer sugiere 1618-1620, mientras que Bardi (1969) elige 1620; Gudiol (1973) oscila entre 1621 y 1622, y López-Rey (1979) adelanta el año más temprano de dicho margen a 1620, aunque por relación estilística con el retrato de Góngora se inclina más hacia 1622, del mismo modo que Marías (1996). En cualquier caso, coincide con Brown (1986) en que la prohibición del uso de la gorguera en 1623 marca la fecha límite para su ejecución; basándose en la preparación del cuadro, que no coincide plenamente ni con las que utilizaba en su etapa sevillana ni con las que va a utilizar en su etapa madrileña, McKim-Smith (1993) se inclina por una fecha entre 1622 y 1623. Brown y Marías consideran injustificada la identificación del personaje con Pacheco establecida por Allende-Salazar. Gállego (1990) lo cree posible, si bien admite la inexistencia de pruebas documentales.

22.
Don Luis de Góngora y Argote

Óleo sobre tela, 50,3 × 40,5 cm
1622
Museum of Fine Arts, Boston

Procedencia: Madrid, Marqués de la Vega Inclán - Londres, Tomás Harris.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 21; Mayer n.° 339; Lafuente Ferrari 1943 n.° 22; Lafuente Ferrari 1944 n.° 23; Pantorba n.° 22; López-Rey 1963 n.° 496; Bardi n.° 24; Gudiol n.° 32; López-Rey 1979 n.° 25; Brown n.° 77.

Según cuenta Pacheco, pintado a instancias suyas en 1622. Considerado el original de las tres versiones existentes por Mayer (1936), Allende-Salazar (1925), Trapier (1948), Pantorba (1955), López-Rey (1963), Bardi (1969), Harris (1982), Brown (1982) y Marías (1996). Gudiol (1973) admite también como autógrafas la del Museo del Prado y la del Lázaro Galdiano; por el contrario, según Camón Aznar (1964), esta última sería la original. En opinión de Garrido (1992), sólo los análisis técnicos comparativos podrían aclarar el grado de intervención del maestro en las versiones de los museos españoles.

23.
Retrato de un clérigo

Óleo sobre tela, 66,5 × 51 cm
Hacia 1622-1626
Colección Payá, Madrid

Procedencia: Madrid, Ricardo de Madrazo - Mariano Moreno - Hortensia Moreno - Madrid, Joaquín Payá.

Bibliografía: Mayer n.° 440; López-Rey 1963 n.° 483; Bardi n.° 85; López-Rey 1979 n.° 26; Brown Q-1.

Ignorado por la mayor parte de la crítica desde que Mayer (1921), datándolo en 1626, pensó se tratara del supuesto retrato de Francisco de Rioja. Así lo cree Gaya Nuño (1953), y López-Rey (1979) no descarta esa posibilidad pues, partiendo de la inscripción, Rioja tendría 40 años en 1623, y el estilo de la obra sugiere una fecha próxima al retrato de Góngora de 1622. Bardi (1969) no acepta dicha identificación ni el año y lo sitúa, con reservas, hacia 1640. Brown (1986) considera sólo posible la atribución a Velázquez.

ÆTATIS SVÆ 40

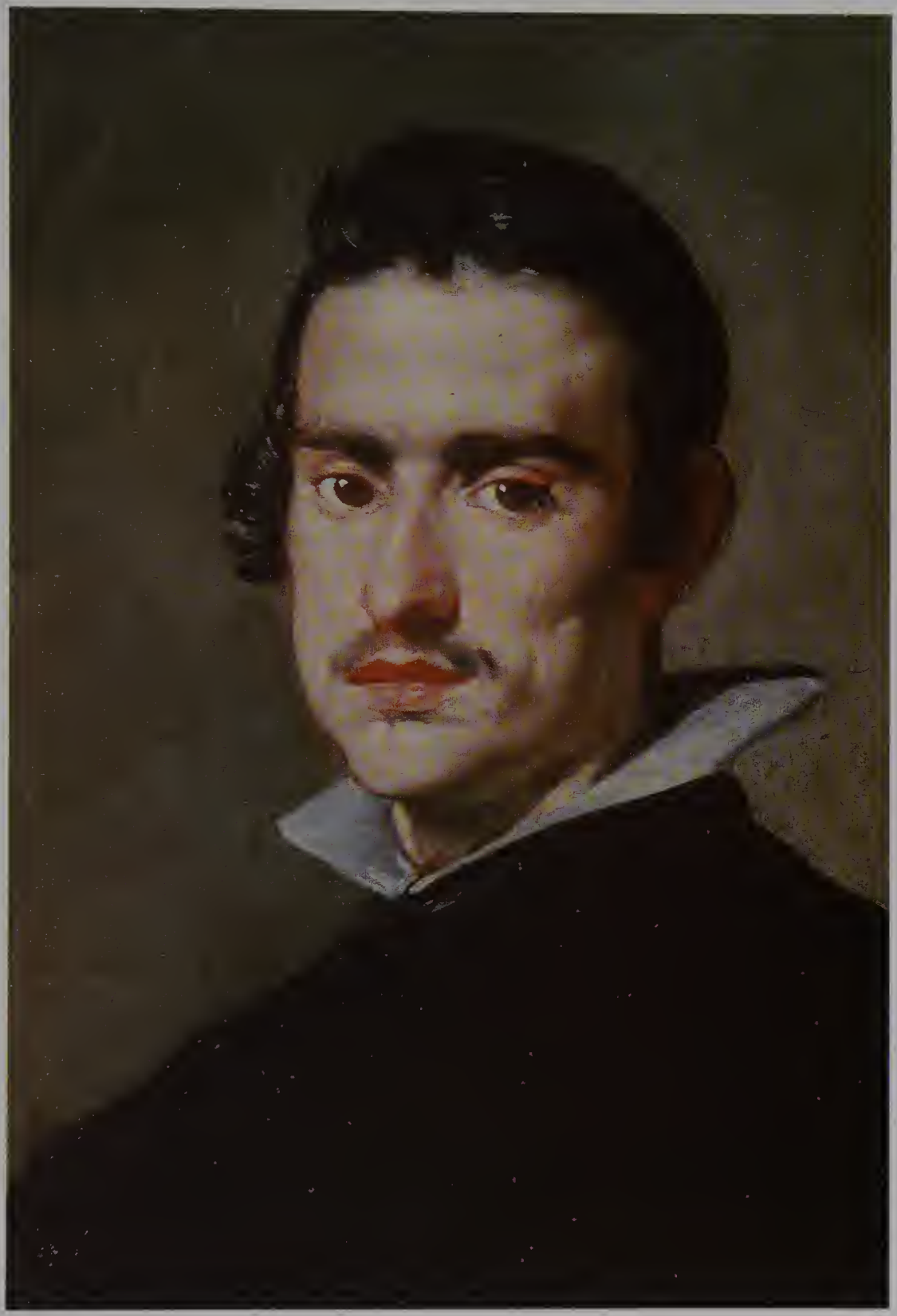
24.
Retrato de un joven

Óleo sobre tela, 55,5 × 38 cm
1623-1624
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 222; Allende-Salazar n.° 22; Mayer n.° 383; Lafuente Ferrari 1943 n.° 25; Lafuente Ferrari 1944 n.° 25; Pantorba n.° 23; López-Rey 1963 n.° 565; Bardi n.° 25; Gudiol n.° 47; López-Rey 1979 n.° 27; Brown n.° 83; Gállego n.° 7.

A pesar de que en su descripción Curtis (1883) mezcla elementos del supuesto *Retrato de Pacheco* (cat. n.° 20, Curtis n.° 223), las medidas que da en el n.° 222 corresponderían a esta obra. Para Justi (1903) sería apócrifa, y Beruete (1898) la excluyó de su catálogo al considerarla una copia, conclusión compartida por Camón Aznar (1964), para McKim-Smith (1993) el problema de la autoría de Velázquez sigue siendo una cuestión abierta. Allende-Salazar (1925), Lafuente Ferrari (1944) y Pantorba (1955) ven en este personaje un modelo común al *San Juan en Patmos* de la National Gallery, y el primero de ellos, junto a Mayer (1936) y Camón Aznar sugieren que podría ser un autorretrato de Velázquez. López-Rey (1979) y Brown (1986), siguiendo a Lafuente Ferrari y a Pantorba, dudan de esa identificación, aunque estos dos últimos proponen como posible modelo a un hermano del pintor. Las fechas de ejecución propuestas oscilan entre 1622 y 1625, y Brown establece 1623 como la más temprana posible al datar de ese año el comienzo del uso de la golilla.



25.
Felipe IV

Óleo sobre tela, 61,6 × 48,2 cm
1623-1624
Meadows Museum. Dallas

Procedencia: Roma, Cardenal Ferrari - Roma, Cardenal Gaspari - Nueva York, Herbert Strauss - Francia, colección particular.

Bibliografía: Mayer n.° 183; López-Rey 1963 n.° 232; Bardi n.° 26; Gudiol n.° 36; López-Rey 1979 n.° 28; Brown n.° 38.

Mayer apuntó la posibilidad de que este cuadro fuera el boceto para el retrato de 1623 y tal opinión se mantuvo vigente hasta que López-Rey (1963 y 1981) señalara las diferencias existentes entre ambos retratos (el arranque del pelo, la frente, la nariz, el cuello) proponiendo para su ejecución una fecha entre el 30 de agosto de 1630, cuando termina aquel primer retrato de Felipe IV, y el 4 de diciembre de 1624, cuando cobra el del Metropolitan. Lafuente Ferrari (1943 y 1944) y Harris (1982) no tienen en cuenta este retrato; Brown (1986) lo sigue considerando el estudio del natural realizado, según Pacheco, el 30 de agosto de 1623.

26.
Felipe IV

Óleo sobre tela, 200 × 102,9 cm
1624
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Procedencia: Zarauz, Antonia Ipeñarrieta - Madrid, duques de Villahermosa - Duque de Luna - Londres, Agnes and Sons; Duveen Bros - Nueva York, Benjamin Altman

Bibliografía: Curtis n.° 106; Allende-Salazar n.° 24; Mayer n.° 199; Lafuente Ferrari 1943 n.° 31; Lafuente Ferrari 1944 n.° 28; Pantorba n.° 25; López-Rey 1963 n.° 236; Bardi n.° 28; Gudiol n.° 35; López-Rey 1979 n.° 29.

Forma parte de un encargo de tres retratos (los otros dos eran los del Conde Duque de Olivares y don García Pérez de Araciel), del que se conserva el recibo de 800 reales firmado por Velázquez el 4 de diciembre de 1624. Hay dudas sobre la identidad del comitente –don García Pérez de Araciel (un miembro del Consejo de Castilla, protegido por el Conde Duque), su esposa, doña Antoñia Ipeñarrieta, o la madre de ésta, doña Antonia Garzón–, así como sobre la autografía del propio pintor: Beruete (1898) lo consideró una buena copia de taller del original de 1623 y Mélida (1906) siguió su misma opinión al publicar el recibo de 1624; sin embargo, posteriormente, en una carta de 1911, Beruete matizó su afirmación afirmando que tanto el Felipe IV como el Conde Duque de Olivares eran originales, pero pintados no del natural sino a partir de otro retrato anterior. De la misma opinión son Allende-Salazar (1925), Mayer (1936), Lafuente Ferrari (1944), Sánchez Cantón (1948), Gerstenberg (1957), Bardi (1969), Angulo (1971), Gudiol (1973) y López-Rey (1963), que piensa que para el rostro utilizó el cuadro del Meadows y para el cuerpo el original de 1623; por el contrario, Du Gué Trapier (1948), Harris (1982) y Brown (1986) lo consideran obra de taller. Justi (1903) y Armstrong (1896) lo identificaron con el infante don Carlos. La tela está cortada unos 4 cm en el borde derecho y presenta añadidos tanto en la parte superior como en la inferior. Las radiografías muestran restauraciones en el rostro y en el fondo.

27.
El Conde Duque de Olivares

Óleo sobre tela, 206 × 106 cm
1624
Museu de Arte, Sao Paulo

Procedencia: Zarauz, Antonia Ipeñarrieta - Madrid, duques de Villahermosa - Duque de Luna - Londres, Agnes and Sons; Duveen Bros - Londres, Lord Cowdray.

Bibliografía: Curtis n.° 173; Mayer n.° 316; Pantorba n.° 26; Lopez-Rey 1963 n.° 506; Bardi n.° 29; Gudiol n.° 38; López-Rey 1979 n.° 30; Brown n.° Q2.

Compañero del anterior y, como él, objeto de la misma disparidad de opiniones. En un primer momento se tuvo por el retrato de un hermano del Conde Duque.
Para du Gué Trapier (1948) es el modelo utilizado por Rubens para el retrato grabado del Conde Duque, mientras que para Harris (1982) sería copia de un retrato anterior que se habría enviado a los Países Bajos a tal efecto. Para Brown (1986), quizá, podría ser obra suya.

28.
Retrato de dama

Óleo sobre tela, 32 × 24 cm
Hacia 1625
Paradero desconocido (antes: Palacio Real, Madrid)

Procedencia: Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 95; Mayer n.° 564; Lafuente Ferrari 1943 n.° 48; Lafuente Ferrari 1944 n.° 72; Pantorba n.° 73; López-Rey 1963 n.° 592; Bardi n.° 33; López-Rey 1979 n.° 31.

Allende-Salazar (1925) fue el primero en atribuirlo a Velázquez, fechándolo hacia 1638; por el contrario, Mayer (1936) propuso un fecha anterior, en torno a 1625.
Es un fragmento de un retrato de mayores proporciones probablemente dañado en el incendio del Alcázar.

164

29.
El Conde Duque de Olivares

Óleo sobre tela, 216 ×192,5 cm
Hacia 1624-1626
The Hispanic Society, Nueva York

Procedencia: Madrid, colección Altamira - Londres, coronel Hugh Baille - Lancashire, Charles Scarisbick - Londres, Dorchester Housem Capitán R. S. Holford - Londres, Duven Bros - Nueva York, Collis P. Huntington.

Bibliografía: Curtis n.° 171; Allende-Salazar n.° 29; Mayer n.° 318; Lafuente Ferrari 1943 n.° 26; Lafuente Ferrari 1944 n.° 31; Pantorba n.° 27; López-Rey 1963 n.° 507; Gudiol n.° 41; López-Rey 1979 n.° 32; Brown n.° 59.

López-Rey (1979) sitúa su ejecución en 1624, año en que fue nombrado caballero de la Orden de Alcántara, cuya cruz luce en el traje. Allende-Salazar lo fechó hacia 1626-1627, Mayer en 1626 y Du Gué Trapier (1948) leyó la fecha de 1625 –aceptada por López-Rey (1963)-, que acabó resultando ser un antiguo número de inventario. Bardi (1969) sitúa su fecha en torno al año 1625 y lo mismo hace Harris (1982), basándose en la inscripción –no autógrafa– que hace referencia a la concesión del ducado de Sanlúcar en enero de aquel año; para Brown sería una obra de hacia 1625-1626. Marías (1996) acepta la fecha de 1626, pero indica que podría ser posterior.
Stirling Maxwell (1855) fue el primero en incluir esta obra en el catálogo velazqueño, considerándola de mejor calidad que la de la colección Várez Fisa, entonces en el Museo de Luis Felipe. Beruete (1898), Allende-Salazar (1925), Du Gué Trapier (1948), Pantorba (1955), Bardi (1969) y Brown (1986) la consideran original del pintor, mientras que para Mayer (1927), que lo cree copia de un original anterior, hubo una amplia colaboración de taller, Camón (1964) la considera una copia, López-Rey (1963) una obra problemática y Garrido (1992) obra de taller.
La cortina roja es un añadido posterior.

30.
El Conde Duque de Olivares

Óleo sobre tela, 209 × 111 cm
Hacia 1624-1625
Colección Várez Fisa, Madrid

Procedencia: París, Museo de Luis Felipe; Inglaterra, Henry Farrer - Inglaterra, Henry Hut - Londres, colección Houseman - Boston, Museum of Fine Arts

Bibliografía: Curtis n.° 170; Mayer n.° 316; Lafuente Ferrari 1944 n.° 30; López-Rey 1963 n.° 508; Bardi n.° 32A; Gudiol n.° 42; Gállego n.° 16.

Stirling Maxwell (1855), Justi (1903) y Mayer (1937) la consideran obra autógrafa, Beruete (1898), Allende-Salazar (1925), Lafuente Ferrari (1960) y Bardi (1969) piensan que es una copia del retrato de Nueva York. López-Rey (1963 y 981) y Brown la excluyen del catálogo velazqueño. Sin embargo, un estudio reciente ha demostrado la existencia de arrepentimientos y correcciones, lo que confirmaría la autenticidad de la obra, cuya ejecución para Gállego (1990) y Bottineau (1998) sería anterior, incluso, a la de la Hispanic Society.
El cuadro se encuentra muy estropeado, especialmente en la zona de la cabeza.

31.
Cabeza de venado

Óleo sobre tela, 58 × 44,5 cm
Hacia 1626-1628
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Madrid, Marqués de Casa-Torres.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 80; Mayer n.° 147; Lafuente Ferrari 1943 n.° 69; Lafuente Ferrari 1944 n.° 70; Pantorba n.° 62; López-Rey 1963 n.° 150; Bardi n.° 58; Gudiol n.° 55; López-Rey 1979 n.° 33; Brown n.° 97; Gállego n.° 46.

Du Gué Trapier (1948) y Harris (1982) no la citan y Pantorba (1955) no se decide a aceptar como indiscutible la atribución a Velázquez de esta obra, cuyo origen y cronología son controvertidos. López-Rey (1979) la sitúa en 1626-1627 identificándola con un lienzo que en el Inventario del Alcázar de Madrid de 1637 figura citado con la inscripción «le mató el rey nuestro señor Felipe quarto el año de 1626». Sólo Camón Aznar (1964) coincide con él, aunque, como Gerstenberg (1957), piensa que la inscripción puede contener una errata y la fecha sería 1636. El resto de los autores también la fechan en la segunda mitad de la década de 1630, a excepción de Pantorba que la adelanta unos años: Allende-Salazar (1925) en 1636, Mayer (1936) en 1634-1638, y Brown (1986) equipara el estilo con las obras de finales de los años 30 y principios de la década de 1640. Sin embargo, en opinión de Garrido (1992) habría que ubicarla entre 1626-1628 por su técnica de preparación, lo que confirmaría la hipótesis de López-Rey. Además, observa indicios de posibles cortes en la tela, algo que explicaría la diferencia de medidas respecto al Inventario, ya que pueden ser consecuencia del incendio del Alcázar de 1734.

32.
Cristo y el alma cristiana

Óleo sobre tela, 165 × 206,4 cm
1626-1628
The National Gallery, Londres

Procedencia: Madrid - Inglaterra, John Savile Lumley.

Bibliografía: Curtis n.° 10; Allende-Salazar n.° 46; Mayer n.° 12; Lafuente Ferrari 1943 n.° 43; Lafuente Ferrari 1944 n.° 45; Pantorba n.° 55; López-Rey 1963 n.° 12; Bardi n.° 52; Gudiol n.° 56; López-Rey 1979 n.° 35; Brown n.° 2.

Es un tema poco frecuente, pero del que se conocen algunos ejemplos parecidos en la pintura española del siglo XVII (uno de Roelas en el convento madrileño de la Encarnación, citado por Tormo, y otro, citado por Justi, en la iglesia de la Merced Descalza de Sanlúcar de Barrameda; Bottineau (1998) señala el paralelo con el *Cristo después de la flagelación* de Murillo). Schneider (1905) fue quien identificó el tema comó la visión de Santa Brígida y Delenda (1993) apunta que tanto Velázquez como Roelas pudieran haber estado influidos por las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo* del jesuita Diego J. Álvarez Paz. Justi (1903) pensó que podría ser una pintura votiva, y se ha sugerido que pudiera haber sido realizada con ocasión de la muerte de su segunda hija, Ignacia, pero en este sentido no hay unanimidad entre la crítica y, mientras que MacLaren y Braham (1970) no encuentran una base firme para tal sugerencia, Lafuente Ferrari (1944) y Marías (1996) la aceptan.
Justi (1903) señaló las similitudes entre el Cristo de Velázquez y el de Miguel Ángel en la iglesia de la Minerva en Roma, y, desde luego, parece indicar un buen conocimiento de la pintura boloñesa y romana, por lo que la fecha exacta de la obra sigue siendo motivo de discusión: Stevenson (1895) asegura haber leído la fecha de 1639 sin que nadie más la haya podido volver a leer; Trapier (1948), Gudiol (1973), López-Rey (1963 y 1979), Brown (1986) y Braham (1970) se inclinan por el momento justamente anterior a su viaje a Italia, MacLaren (1952) y Gállego (1983) la creen pintada en Italia, y Justi (1903), Sambricio (1960), Bardi (1969), Harris (1982) y Baticle (1989) prefieren fecharla poco después de su regreso.
En el Instituto Jovellanos se conservaba un supuesto dibujo preparatorio para la figura del ángel que desapareció durante la Guerra Civil española.

33.
Felipe IV, de pie

Óleo sobre tela, 198 × 101,5 cm
1623-1628
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 105; Allende-Salazar n.° 39; Mayer n.° 205; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 n.° 32; Pantorba n.° 30; López-Rey 1963 n.° 241; Bardi n.° 38; Gudiol n.° 39; López-Rey 1979 n.° 36; Brown n.° 41; Gállego n.° 18.

La cronología de este retrato es una cuestión bastante confusa. Curtis (1883) y Cruzada Villaamil (1885) lo dataron en 1623 identificándolo con el primer retrato que Velázquez hizo del monarca, según Pacheco, en 1623. Esta hipótesis quedaría descartada por la existencia en el lienzo de otra efigie de Felipe IV visible a través de rayos X. En opinión de López-Rey (1979) y Gudiol (1973), esa imagen subyacente sí sería el retrato de 1623 (1624 según Gudiol), a lo que se oponen Harris (1982) y Brown (1986), quien considera que previamente Velázquez debió de pintar un estudio en busto. Al margen de la fecha, todos coinciden en que el retrato visible en radiografía sirvió de modelo para la versión del Metropolitan. Después se reelaboró.
Gudiol sitúa la reelaboración hacia 1625; Harris alrededor de 1626; Camón Aznar (1964) hacia 1626-1627; López-Rey y Marías (1996) en 1628; y Brown con Garrido (1992 y 1998) en torno a 1627-1628. Antes de acometer dichos cambios, realizó un estudio previo en busto que a su vez también modificó (cat. n.° 35). Y sería ese busto el que seguiría para pintar el retrato de Felipe IV en pie que hoy vemos. Antes de efectuarse los estudios radiográficos, los historiadores fecharon esta obra en 1627-1628 (Allende-Salazar, 1925), 1626-1627 (Mayer, 1936), 1628 (Du Gué Trapier, 1948) y 1625 (Pantorba, 1955).

34.
El infante don Carlos

Óleo sobre tela, 210 × 126,5 cm
Hacia 1626-1628
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Real Alcázar, Madrid, Colección Real; Palacio Real, Madrid, Colección Real; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 144; Allende-Salazar n.° 27; Mayer n.° 294; Lafuente Ferrari 1943 n.° 25; Lafuente Ferrari 1944 n.° 26 ; Pantorba n.° 31; López-Rey 1963 n.° 326; Bardi n.° 34; Gudiol n.° 44; López-Rey 1979 n.° 37; Brown n.° 36; Gállego n.° 17.

Inventariado erróneamente como «Felipe IV» o un «Infante» hasta que en 1865 Thoré estableció su verdadera identidad. López-Rey (1979) y Camón Aznar (1964) lo creen pintado hacia 1628, el mismo año sugerido por Hernández Perera (1960) pensando que don Carlos luce la cadena que le regaló aquel año su hermana, la Infanta María. Brown (1986) lo fecha también en 1628-1629 debido al bigote incipiente del personaje, ya que según parece, el Infante acostumbraba a imitar a su hermano Felipe IV y éste se había dejado bigote en esa época. Garrido (1992) lo relaciona por similitudes técnicas con el retrato subyacente en el *Felipe IV* del Museo del Prado (cat. n.° 33) y lo sitúa en torno a 1626, coincidiendo así con el período 1626-1627 propuesto por casi todos los historiadores desde Curtis (1883) a Harris (1982). McKim-Simth (1993) deja abierta la cuestión sobre si el cuadro se pintó inmediatamente antes o después de la llegada de Rubens a Madrid.

35.
Felipe IV con armadura

Óleo sobre tela, 57 × 44,5 cm
Hacia 1628
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Madrid, Colección Real - Madrid, El Pardo, Quinta del Duque del Arco.

Bibliografía: Curtis n.° 122; Allende-Salazar n.° 38; Mayer n.° 203; Lafuente Ferrari 1943 n.° 49; Lafuente Ferrari 194 n.° 35; Pantorba n.° 29; López-Rey 1963 n.° 239; Bardi n.° 36; Gudiol n.° 43; López-Rey 1979 n.° 38; Brown n.° 44; Gállego n.° 15.

La cronología y función del presente cuadro han suscitado hipótesis muy diversas. Se ha catalogado unánimemente como el fragmento de una obra de mayores dimensiones. Allende-Salazar (1925) creyó que sería un retrato ecuestre comenzado en 1628, algo rechazado o considerado improbable por la crítica al aparecer el rey con la cabeza descubierta y aparentar estar pintado en un interior (Mayer, 1936; Du Gué Trapier, 1948; Harris, 1982). Allende-Salazar (1925) lo fecha en 1628; Pantorba (1955) hacia 1625-1626; López-Rey (1963) en torno a 1625 y repintado hacia 1626-1628, y Harris hacia 1626. Mayer apuntó la posibilidad de que hubiera sido pintado en diferentes momentos: la cabeza como muy tarde en 1626, y la armadura no antes de 1633. En opinión de Brown (1986) y Garrido (1992), este busto fue tomado como referencia para reelaborar el retrato de *Felipe IV de pie* (cat. n.° 33). Hacia 1628, el propio busto sería objeto de modificaciones, quedando tal y como lo vemos en la actualidad. Por su parte, Harris admite la relación entre estos dos retratos, si bien considera que es difícil establecer cuál de ellos es más antiguo. López-Rey sugirió que la primera versión del busto fue rayada y rehecha de forma distinta, pero según Garrido los únicos cambios afectaron a los rasgos y la indumentaria del rey, sin que se perciba en el lienzo el supuesto rayado.

36.
Calabacillas

Óleo sobre tela, 175,5 × 106,5 cm
Hacia 1626-1632
The Cleveland Museum of Art, Cleveland

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - París, Duque de Persigny - París, Maurice Cortier - Londres, George Donaldson - Richmond, Sir Herbert Cook - Isla de Jersey, Sir Francis Cook.

Bibliografía: Curtis n.° 75; Allende-Salazar n.° 30; Mayer n.° 445; Lafuente Ferrari 1943 n.° 30; Lafuente Ferrari 1944 n.° 33; Pantorba n.° 32; López-Rey 1963 n.° 423; Bardi n.° 35; Gudiol n.° 95; López-Rey 1979 n.° 39; Gállego n.° 20.

Las primeras noticias de Calabacillas en la Corte datan de 1630, cuando entra a formar parte del servicio del infante don Fernando. En 1632 el Cardenal Infante abandona España y pasa al servicio del rey, en el que permanece hasta su muerte en 1639.
Estas noticias biográficas parecerían confirmar las hipótesis de Beruete (1898), que propone la fecha de 1631, y de Camón Aznar (1964), que propone la de 1632, justo después de su entrada al servicio del rey; sin embargo, la mayor parte de los autores se inclina por una fecha anterior: Mayer (1936) lo cree pintado en 1627, Bardi (1969) en 1626 y López-Rey (1979) en 1628-1629.
Aunque la mayor parte de los catálogos lo dan por obra autógrafa, Du Gué Trapier (1948), Steinberg (1965), Moffit (1982) y Brown (1986) rechazan la atribución a Velázquez, mientras que Harris (1982) y Bottineau (1998) no lo mencionan.
En este retrato de Calabacillas, que sostiene un molinillo de viento en su mano izquierda, Velázquez siguió al pie de la letra la alegoría de la locura de Cesare Ripa.

37.
El geógrafo

Óleo sobre tela, 101 × 81 cm
1628-1640
Musée des Beaux Arts, Rouen

Procedencia: Madrid, Marqués del Carpio - Madrid, Pedro Rodríguez - Rouen, Bureau de Finances.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 32; Mayer n.° 67 y 448; Pantorba n.° 33; Lafuente Ferrari 1943 n.° 33; López-Rey 1963 n.° 76; Bardi n.° 31; Gudiol n.° 51; López-Rey 1979 n.° 40; Brown 17; Gállego n.° 13.

Se le ha querido identificar con alguna de las «sabandijas de Palacio»: Pablillos de Valladolid (Lafuente Ferrari, 1943; Pantorba, 1955) o Manuel de Gante o Antonio de Bañules (Moreno Villa, 1939) y con retratos imaginarios de Colón, Galileo, Estebanillo González o Demócrito (Weisbach, 1928; Gállego, 1983; Brown, 1986, y Bottineau, 1998).
Considerado obra de Ribera, fue Le Breton (1881) el primero en atribuirla a Velázquez por sus semejanzas con *Los borrachos* y con el *Esopo*. Justi (1903) ponía en duda la autoría de Velázquez, aunque Gonse (1890) la consideró una obra temprana pero retocada posteriormente por él mismo (los repintes en la cabeza y las manos parecen autógrafos y realizados hacia 1640), hipótesis esta que ha sido aceptada casi unánimemente. Harris (1982) rechaza la atribución a Velázquez.
Las radiografías han descubierto cambios en la posición de la mano que parece estar sujetando un vaso, como sucede en las copias antiguas que se conservan en el Museum of Art de Toledo, Ohío, y en el museo Zorn de Mora, Suecia.

38.
El triunfo de Baco («Los borrachos»)

Óleo sobre tela, 165,5 × 227,5 cm
1628-1629
Museo el Prado, Madrid

Procedencia: Real Alcázar, Madrid, Colección Real - (Madrid, Casas Arzobispales, Colección Real) - Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 27; Allende-Salazar n.° 33; Mayer n.° 51; Lafuente Ferrari 1943 n.° 35; Lafuente Ferrari 1944 n.° 36; Pantorba n.° 36; López-Rey 1963 n.° 57; Bardi n.° 39; Gudiol n.° 53; López-Rey 1979 n.° 41; Brown n.° 19; Gállego n.° 21.

Dado que se conoce la fecha de pago de esta obra, julio de 1629, la mayoría de los autores coinciden en situar su ejecución entre 1628 y 1629. Sólo Stirling y Camón Aznar (1964) la adelantan a 1624-1625, y Mayer pensó que ya estaría acabada en 1626 o a lo sumo en 1628 y que Velázquez lo retocaría al regresar de Italia en 1631.
Como fuente de inspiración, Du Gué Trapier (1948) señaló una mascarada celebrada en Bruselas que Rubens habría relatado a Velázquez, aunque Harris (1982) recoge la relación establecida por Gaya Nuño (1953) y mencionada por Gállego (1990), con la descripción de una cabalgata que aparece en la novela picaresca *Vida y hechos de Estebanillo González*. Este último interpreta la obra bien como una ridiculización de las fábulas mitológicas, bien como un bodegón a lo divino... mitológico. Sin embargo, Harris, Brown (1986), Marías (1996) y Portús (1999) proponen una lectura alegórica de Baco consolando al hombre con el vino para liberarlo de las penalidades de la vida diaria. Orso (1993) lo relaciona con el mito de Baco en Iberia.

39.
La cena de Emaús

Óleo sobre tela, 123,2 × 132,7 cm
1619-1631
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Procedencia: Sevilla, José Cañaveral - Sevilla, viuda de Garzón - Zurich, Manuel de Soto - Wildenstein - Nueva York, Benjamín Altman.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 20; Mayer n.° 15; López-Rey 1963 n.° 19; Bardi n.° 21; Gudiol n.° 29; López-Rey 1979 n.° 42; Brown n.° 11.

Beruete (1898) fue el primero en dar a conocer esta obra, para la que se ha propuesto un amplio abanico de fechas, desde la de 1619 de Lafuente Ferrari (1943) a un momento posterior al regreso de Italia (Marías 1996). Soria (1960), que propuso la fecha de 1622, la relaciona con la pintura de Tristán, asunto en el que discrepa Bardi (1969), que lo encuentra más próximo a Herrera el Viejo y Juan del Castillo, encontrando también analogías con Zurbarán, inspiradas en ambos casos por las esculturas de Montañés.
El lienzo está recortado por sus cuatro lados.

40.
Doña María de Austria, reina de Hungría

Óleo sobre lienzo. 59,5 × 45,5 cm
1628-1630
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 244; Allende-Salazar n.° 45; Mayer n.° 507; Lafuente Ferrari 1943 n.° 50; Lafuente Ferrari 1944 n.° 43; Pantorba n.° 40; López-Rey 1963 n.° 379; Bardi n.° 42; Gudiol n.° 46; López-Rey 1979 n.° 48. Brown n.° 53; Gállego n.° 22.

A pesar de que la mayoría de la crítica identifica este retrato con el que, según Pacheco y Palomino, pintó Velázquez en Nápoles durante la estancia de la reina allí en 1630, han surgido dudas al respecto. Harris y Elliott (1976) lo incluyen entre los cinco retratos de miembros de la Familia Real encargados a Velázquez en 1628. Respaldando esta idea, McKim-Smith (1993) señala que antes de viajar a Italia y por influencia de Rubens, Velázquez habría utilizado el blanco de plomo en la preparación de los lienzos, como sucede en este caso. En los retratos de cuerpo entero realizados en el taller para enviarlos a Viena, se habría copiado la cabeza de este busto del Museo del Prado. No obstante, López-Rey (1979) y Brown (1986) reconocen que no hay evidencias del cumplimiento de dicho encargo y no descartan que las copias de taller se llevaran a cabo tras el regreso de Velázquez de Italia. La imprecisión de su rastro en los inventarios reales y la mención de un retrato de la Reina María entre los bienes contenidos en el taller de Velázquez a su muerte han llevado a considerarlo un estudio para un cuadro mayor (Pantorba, 1955; Gállego, 1990) o un modelo que el pintor tendría para uso del taller (Gudiol, 1973; Harris, 1976; Brown, 1986).

41.
La túnica de José

Óleo sobre tela, 223 × 250 cm
1630
Nuevos Museos, El Escorial

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - El Escorial, Colección Real - París, Museo Napoleón - Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Bibliografía: Curtis n.° 3; Allende-Salazar n.° 41; Mayer n.° 1; Lafuente Ferrari 1943 n.° 38; Lafuente Ferrari 1944 n.° 40; Pantorba n.° 37; López-Rey 1963 n.° 1, Bardi n.° 40; Gudiol n.° 57, López-Rey 1979 n.° 43; Brown n.° 6; Gállego n.° 25.

En 1634 Velázquez firmó un recibo de 1.000 ducados a Jerónimo de Villanueva por la venta de diecisiete lienzos, éste entre ellos, que pasaron a ingresar en las colecciones reales.
Tradicionalmente este cuadro se ha puesto siempre en relación con el de *La fragua de Vulcano*, cuyas medidas originales eran casi idénticas. Justi las consideraba sendas alegorías de la traición; Harris (1940) veía su relación en el hecho de que la figura de Apolo fuera un símbolo de Cristo y *La túnica de José* una prefiguración de su muerte, tesis compartida por Du Gué Trapier (1948); Gállego (1983) propuso como tema común para ambos cuadros el poder de la palabra y, por ello, una muestra más de la superioridad de la idea sobre el trabajo manual. En cambio, Brown (1986) no ve ninguna relación entre ellos. Harris (1982) cree que ambos están relacionados pero que aún no se ha dado ninguna explicación que resulte plenamente satisfactoria.
Du Gué Trapier (1948) la considera anterior a *La fragua de Vulcano*, lo que confirma Garrido (1992) por razones técnicas.
El cuadro está recortado por los lados, habiendo desaparecido por completo el cortinaje rojo que menciona el padre Santos sobre la figura de Jacob. La composición original se conoce por dos copias antiguas, bastante estropeadas.

42.
La fragua de Vulcano

Óleo sobre tela, 222 × 290 cm
1630
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 35; Allende-Salazar n.° 43; Mayer n.° 61; Lafuente Ferrari 1943 n.° 36; Lafuente Ferrari 1944 n.° 41; Pantorba n.° 38; López-Rey 1963 n.° 68; Bardi n.° 41; Gudiol n.° 59; López-Rey 1979 n.° 44; Brown n.° 20; Gállego n.° 23.

Como *La túnica de José* (cat. n.° 40), pintado en Roma y comprado por don Jerónimo de Villanueva para Felipe IV en 1634. Se ha comentado el tratamiento más impresionista de algunas figuras como prueba de que Velázquez lo retocó después de su regreso de Italia (Mayer, 1936) o incluso al final de su vida (Beruete, 1898; Du Gué Trapier, 1948). Sin embargo, en opinión de Brown (1986), esta última hipótesis quedaría invalidada al haberse demostrado como errónea en otros casos y Garrido (1992) señala que todos los cambios estudiados en esta obra fueron hechos por Velázquez en el transcurso de su elaboración. En cuanto a las interpretaciones posibles de un tema común para *La túnica de José* y *La fragua de Vulcano* véase la ficha del primero (n.° 41). Entre los autores que los consideran cuadros independientes figuran López-Rey (1979) y Brown, que indica que las dimensiones originales de ambos no serían similares ya que *La túnica de José* era 50 cm más ancho que en la actualidad y *La fragua de Vulcano*, 33 cm más estrecha. Ambos piensan que ampliación de *La fragua de Vulcano* se haría en el siglo XVIII, pero Garrido observa que la banda añadida a la derecha y la interior de las dos añadidas a la izquierda son obra del propio Velázquez, siendo posterior únicamente la exterior izquierda. Como fuentes se ha señalado un grabado de A. Tempesta sobre el mismo tema (Angulo y Pérez Sánchez, 1969).

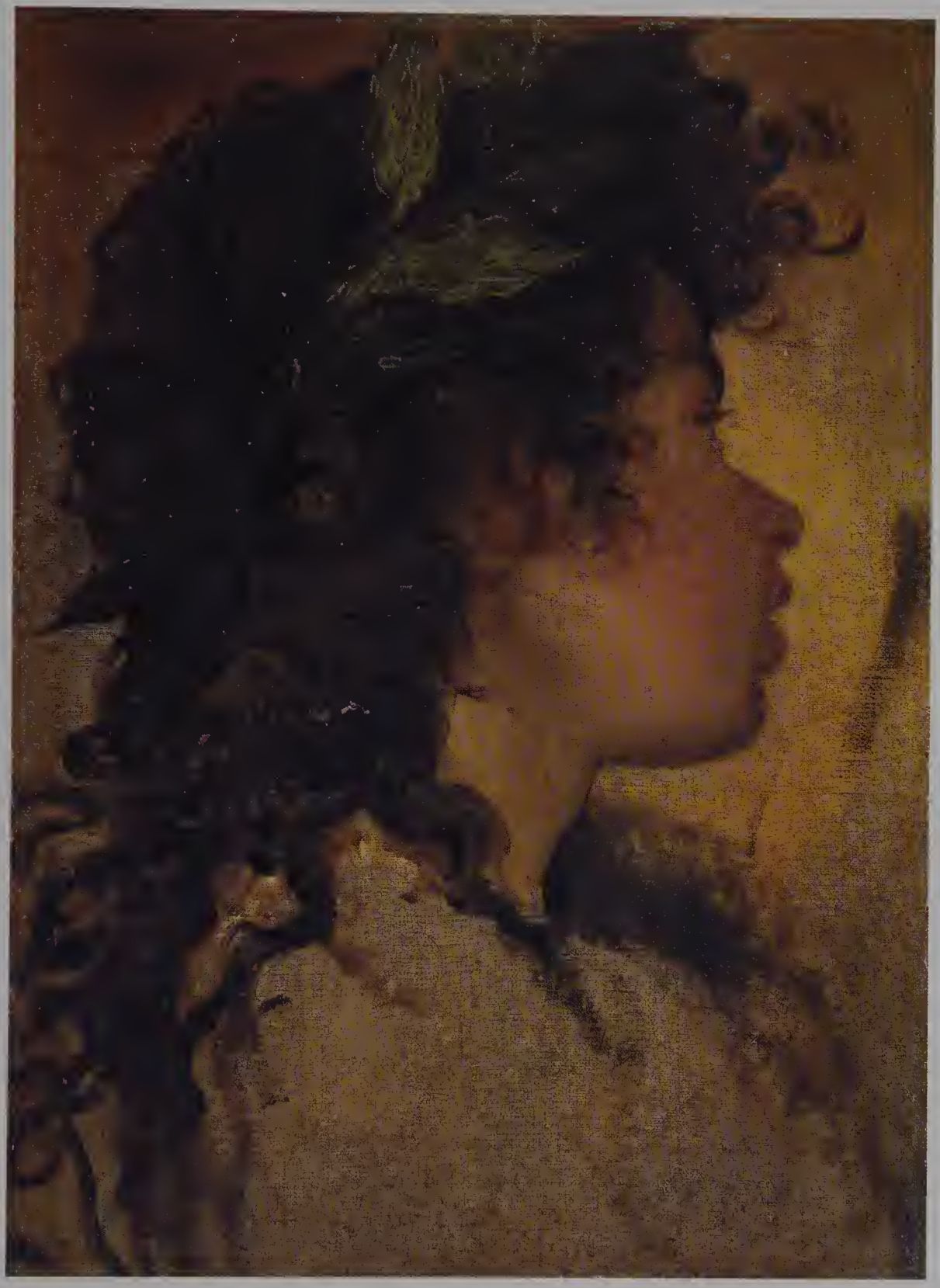
43.
Cabeza de Apolo

Óleo sobre tela, 36 × 25 cm
1630
Colección privada, Japón

Procedencia: Génova, colección Isola - Inglaterra, colección privada - Londres, Sothebys - Nueva York, Wildenstein.

Bibliografía: Mayer n.° 62; Lafuente Ferrari 1943 n.° 37; Pantorba n.° 141; López-Rey 1963 n.° 69; Bardi n.° 41B; Gudiol, n.° 60; López-Rey 1979 n.° 45; Brown n.° 15; Gállego n.° 24.

Publicado por Mayer (1927) por primera vez, se considera el único estudio de los que realizó para los cuadros pintados en Italia que ha llegado hasta nosotros. Las radiografías de *La fragua de Vulcano* demuestran cambios en la cabeza de Apolo que la aproximan más a este estudio. A pesar de haber sido reentelado, el lienzo de esta obra parece similar al de *La fragua.* Generalmente se acepta su autoría, aunque Pantorba (1955) la admite con reservas, Camón Aznar (1964) y Harris (1982) la rechazan y Du Gué Trapier (1948) no la menciona.



44.
La Villa Medici en Roma, pabellón de Cleopatra-Ariadna

Óleo sobre tela, 44,5 × 38,5 cm
1630
Museo el Prado, Madrid

Procedencia: Real Alcázar, Madrid, Colección Real - Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 43; Allende-Salazar n.° 132; Mayer n.° 155; Lafuente Ferrari 1943 n.° 100; Lafuente Ferrari 1944 n.° 107; Pantorba n.° 103; López-Rey 1963 n.° 158; Bardi n.° 103; Gudiol n.° 61; López-Rey 1979 n.° 46; Brown n.° 96; Gállego n.° 65.

Aún hoy no existe un acuerdo respecto a la cronología de los dos *paisajes de la Villa Medici* (cat. n.° 44 y n.° 45). Curtis (1883), Justi (1903) y Beruete (1898) considerándolos «estudios», los situaron en 1630, durante la primera estancia de Velázquez en Roma. Sin embargo, Von Loga (1913), Allende-Salazar (1925), Mayer (1936), Lafuente Ferrari (1934), Du Gué Trapier (1948) y Pantorba (1955) se inclinan a fecharlos en 1650, momento del segundo viaje a Italia, si bien Pantorba matiza que al ser «apuntes» en lugar de cuadros, podían corresponder a 1630.
Como Gaya Nuño (1953), López-Rey (1963, 1979), que los concibe como obras acabadas, vuelve a datarlos en 1630, seguido por Camón Aznar (1964), Gudiol (1973) y Gállego (1983), y señala las analogías técnicas con otras obras de esta época junto a la posibilidad de que se encontraran entre los «4 paisitos» incluidos en el lote de obras que don Jerónimo de Villanueva pagó a Velázquez en 1634. Por el contrario, Bardi (1969), Harris (1982), Brown (1986), Gállego (1990) y Marías (1996) están a favor del segundo viaje a Italia, utilizando argumentos como que el estilo es demasiado avanzado para corresponder a 1630 y que en 1648-1649 la *loggia* estaba tapiada con motivo de unas obras de reparación (Harris, Brown, Gállego). No obstante, los análisis efectuados por Garrido (1992) y McKim-Smith (1993) y la noticia de que la *loggia* también fue objeto de obras en torno a 1630, han modificado la opinión de Brown, para quien no quedan dudas de que se pintaron en el primer viaje a Italia (Brown y Garrido, 1998).

713

45.
La Villa Medici en Roma, fachada de la Gruta-Logia

Óleo sobre tela, 48,5 × 43 cm
1630
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Real Alcázar, Madrid, Colección Real - Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 42; Allende-Salazar n.° 131; Mayer n.° 154; Lafuente Ferrari 1943 n.° 99; Lafuente Ferrari 1944 n.° 108; Pantorba n.° 102; López-Rey 1963 n.° 157; Bardi n.° 102; Gudiol n.° 62; López-Rey 1979 n.° 47; Brown n.° 95; Gállego n.° 64.

Las tablas que tapan los vanos de esta *grotto-loggia* han servido como argumento para la datación de los dos paisajes de esta villa romana en el segundo viaje a Italia de Velázquez (sobre el conflictivo tema cronológico véase catálogo n.° 44). López-Rey (1979) ha mencionado que la atribución de esta pintura a Martínez del Mazo en el Inventario de 1789 del Buen Retiro vendría a subrayar la menor estima que se le concedió respecto a su compañera.

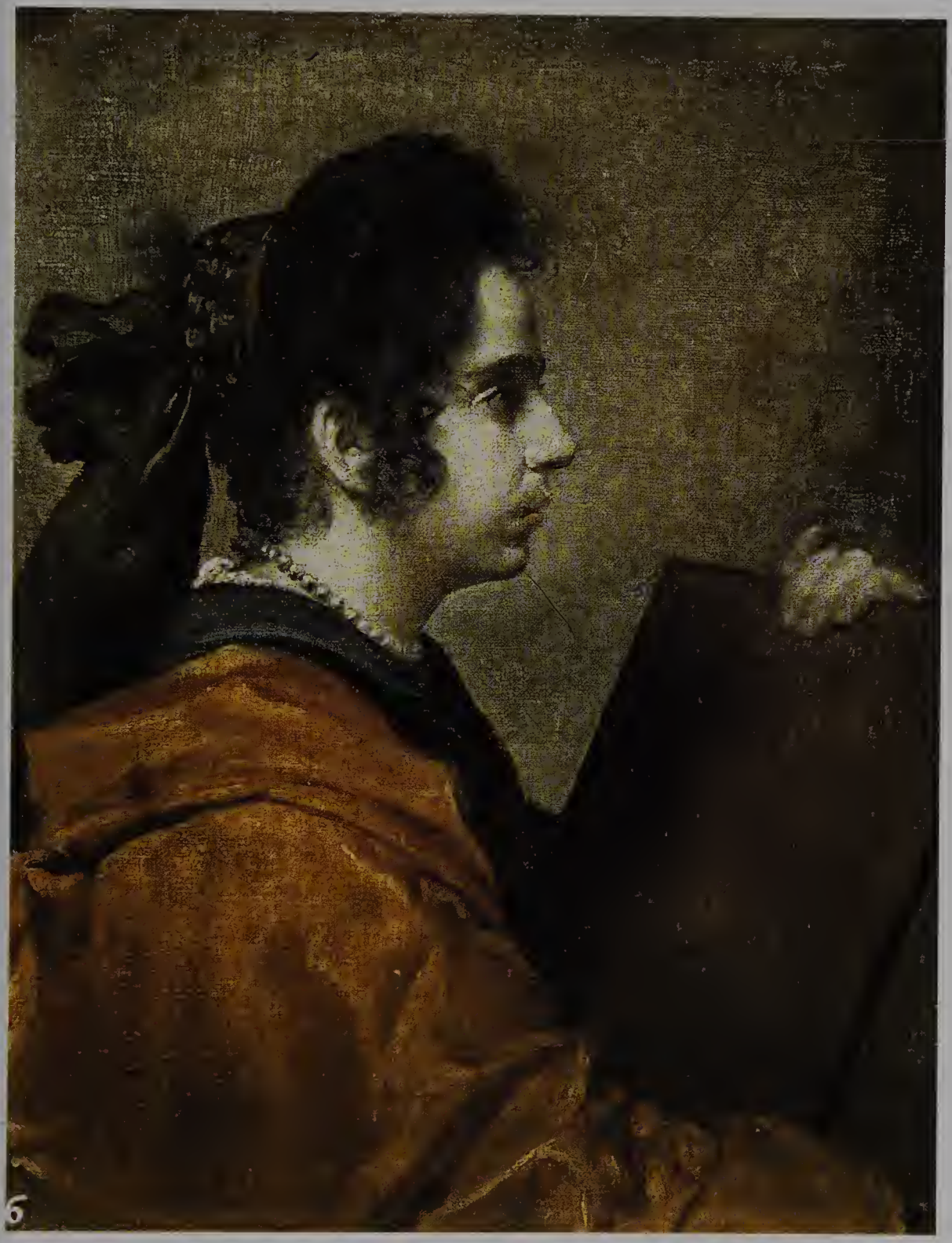
46.
Una sibila

Óleo sobre lienzo. 62 × 50 cm
1630-1631
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: La Granja, Palacio de San Ildefonso, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 261; Allende-Salazar n.° 56; Mayer n.° 557; Lafuente Ferrari 1943 n.° 47; Lafuente Ferrari 1944 n.° 48; Pantorba n.° 45; López-Rey 1963 n.° 590; Bardi n.° 53; Gudiol n.° 84; López-Rey 1979 n.° 49; Brown n.° 24; Gállego n.° 34.

La datación de esta obra es unánime: hacia 1630-1632, pero las opiniones divergen en cuanto al asunto representado. Desde 1746 se ha visto en esta figura el supuesto retrato de Juana Pacheco, esposa de Velázquez, aunque no sin dudas (Mayer, 1936). López-Rey (1979), entre otros, rechaza tal hipótesis por carecer de justificación y recoge con cautela la propuesta de que se trate de una Sibila, algo que para Brown (1986) es completamente seguro en base a elementos iconográficos tales como la indumentaria, la postura o la tablilla. Para Du Gué Trapier (1948) el personaje sostiene un lienzo en lugar de una tablilla y en su mano derecha podría llevar unos pinceles, constituyendo una alegoría de la pintura.



47.
Retrato de joven

Óleo sobre tela, 89,2 × 69,5 cm
1630-1631
Alte Pinakothek, Munich

Procedencia: Madrid - Düsseldorf, colección del Príncipe Elector Johan Wilhelm - Munich, Hofgarteugalerie.

Bibliografía: Curtis n.° 229bb; Allende-Salazar n.° 31; Mayer n.° 388; Lafuente Ferrari 1943 n.° 29; Lafuente Ferrari 1944 n.° 37; Pantorba n.° 35; López-Rey 1963 n.° 566; Bardi n.° 37; Gudiol n.° 50; López-Rey 1979 n.° 50; Brown n.° 81; Gállego n.° 14.

Comprado en Madrid en 1694 para el Príncipe Elector.
Durante todo el siglo XIX se cuestionó la autenticidad de esta obra, hasta que Justi (1903) la dejó firme y definitivamente establecida.
Se han propuesto distintas hipótesis sobre la identidad del modelo, incluidas las del propio Velázquez o la de su protector Juan de Fonseca, sin que ninguna de ellas resulte verosímil.
Beruete (1898), Mayer (1936) y López-Rey (1963) lo creen anterior a 1629, fecha propuesta por Mayer (1936).
Según Marías (1996), las novedades en la pose y la iluminación serían ensayos para aplicarlos después a los retratos reales.

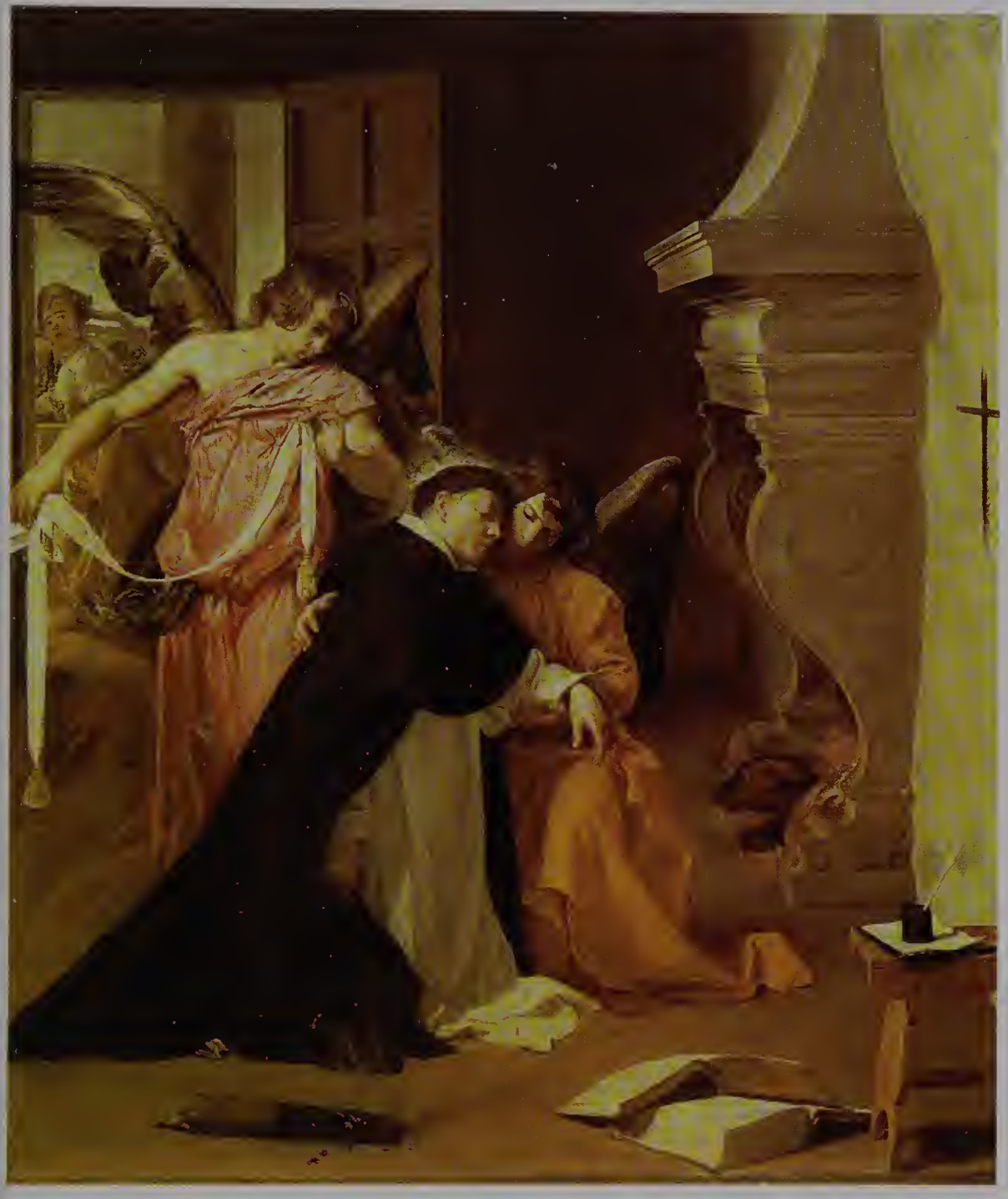
48.
La tentación de Santo Tomás de Aquino

Óleo sobre tela, 244 × 203 cm
1631-1632
Museo Diocesano, Orihuela

Procedencia: Colegio de Santo Domingo, Orihuela.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 47; Mayer n.° 44; Lafuente Ferrari 1943 n.° 42; Lafuente Ferrari n.° 44; Pantorba n.° 46; López-Rey 1963 n.° 54; Bardi n.° 48; Gudiol n.° 57; López-Rey 1981 n.° 130; Gállego n.° 29.

Tormo (1923) fue el primero en hacer la atribución a Velázquez, aceptada casi unánimemente, salvo una corta exclusión hecha por López-Rey en su catálogo de 1979 pero rectificada en la edición de 1981. Sin embargo, Tormo ve elementos que la aproximan a Alonso Cano, a quien atribuye el esbozo, Gómez Moreno (1960) cree que el cuadro habría sido empezado por Cano y terminado por Velázquez, Camón Aznar (1964) rechaza la colaboración Cano-Velázquez y Brown (1986) lo tiene por obra de Cano, pintada en 1644-1645. Du Gué Trapier (1948) la considera atribuida, Harris (1982) no la menciona y Ceballos (1991) apunta la posibilidad de que pudiera ser obra de Maino, que trabajó en otras ocasiones para fray Alonso de Sotomayor, el confesor del rey y quien entregó esta obra al colegio de Orihuela. López-Rey (1963) lo fecha entre 1626 y 1628, pero prácticamente hay unanimidad en fecharla al regreso de Italia. Los exámenes técnicos (Garrido, 1992) lo relacionan con el estilo de Velázquez de los años 1630. La documentación conocida demuestra que el cuadro llegó a Orihuela en 1633 (Sánchez Portas, 1990).



49.
El príncipe Baltasar Carlos con un enano

Óleo sobre tela, 128,1 × 102 cm
1631-1632
Museum of Fine Arts, Boston

Procedencia: Castle Howard, conde de Carlisle.

Bibliografía: Curtis n.° 149; Mayer n.° 269; Pantorba n.° 42; Lafuente Ferrari 1943 n.° 54; López-Rey 1963 n.° 302; Bardi n.° 45; Gudiol n.° 70; López-Rey 1979 n.° 51; Brown n.° 32; Gállego n.° 33.

Tenido tradicionalmente por original de Correggio, fue Waagen (1854) quien reconoció en él un original de Velázquez.
Justi (1903) fue el primero en establecer la identidad correcta del retratado, que para Curtis (1883) era un príncipe de Parma. Más controvertida resulta la identidad del enano, que para Camón Aznar (1964) y para Brown (1986) con ciertas reservas sería una enana; Moreno Villa (1939) lo identificó con Francisco Lezcano, pero ello resultaría imposible pues no entró al servicio real hasta 1634, después de haberse pintado ya este retrato. Un problema que no sería tal si se acepta la hipótesis de Pantorba (1955) de que el enano se habría añadido en torno a 1634, hipótesis que resulta generalmente admitida. Para Gállego (1990), al añadirse el enano, la figura de Baltasar Carlos se convertiría en un retrato pintado (Gállego distingue dos punto de vista distintos en la alfombra y la ausencia de sombra del pompón, lo que refuerza su idea del cuadro pintado) y la obra en un cuadro dentro del cuadro, como sucede con cierta frecuencia en la pintura de Velázquez.
La inscripción del cuadro «Aetatis AN../ MENS 4» parecería situar la fecha de ejecución en marzo de 1631 –fecha aceptada por la mayor parte de la crítica–, considerándose que el retrato sería el primero realizado al príncipe por el pintor tras su regreso a Italia. Pacheco cuenta que el rey estuvo aguardando la vuelta de Velázquez para hacer retratar a su heredero, pero documentos recientemente publicados demuestran que esto no fue cierto (Morán y Rudolf 1992).
Brown y Elliott (1981) no aceptan la fecha de 1631, pensando que la inscripción se encuentra parcialmente borrada y que en ella falta un 2 después de AN, con lo que se correspondería con la ceremonia de la jura del Príncipe en el monasterio de San Jerónimo. Apoyando su hipótesis se encuentra el hecho de que el príncipe vista un traje prácticamente idéntico al que, según un testigo ocular, llevaba en dicha ceremonia. Harris (1982) y Marías (1996) aceptan la tesis de Brown y Elliott mientras que López-Rey (1979) cree que el retrato conmemorativo de la jura es el de la colección Wallace. Brown y Elliott (1981) piensan que el sonajero y la manzana que lleva el enano harían referencia al cetro y el globo, símbolos tradicionales del poder, que resultarían muy adecuados en este contexto; López-Rey (1979) no lo acepta y Marías (1996) piensa que, más bien, representarían el abandono de los placeres y juegos infantiles que él habría cambiado ya por el bastón de mando y la espada.

50.
Felipe IV vestido de castaño y plata

Óleo sobre tela, 199,5 × 113 cm
Firmado
1631-1636
The National Gallery, Londres

Procedencia: El Escorial, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real - Francia, colección Desolle - Inglaterra, colección Woodburn - Londres - colección Beckford - Londres, Duque de Hamilton.

Bibliografía: Curtis n.° 117; Allende-Salazar n.° 48; Mayer n.° 216; Lafuente Ferrari 1943 n.° 62; Lafuente Ferrari 1944 n.° 60; Pantorba n.° 49; López-Rey 1963 n.° 245; Bardi n.° 60; Gudiol n.° 71, López-Rey 1979 n.° 52; Brown n.° 45.

La pose del modelo repite la del retrato de Felipe IV de Rubens en la colección Durazzo-Giustiniani de Génova.
Beruete (1898) lo fecha nada más volver de Italia; Lafuente Ferrari (1944), Du Gué Trapier (1948), Pantorba (1955), López-Rey (1979) y Harris (1982) están de acuerdo con esta fecha temprana de 1631-1632. MacLaren (1952) y MacLaren y Braham (1970) piensan que únicamente la cabeza se realizaría en 1631-1632, sirviendo como modelo al retrato de Viena, mientras que el traje se pintaría hacia 1635, lo que explicaría lo avanzado de su técnica y los numerosos *pentimenti* que muestra. Marías (1996) lo sitúa hacia 1634, Bottineau (1998) hacia 1653 y Brown (1986) prefiere retrasar su fecha hasta 1636, una fecha que Justi (1903) dice haber leído en el cuadro pero que nadie más ha visto.
Pese a ser una de las pocas obras firmadas del autor, Allende-Salazar (1925) la cree pintada con la ayuda de un discípulo, quizá Pareja, y Mayer (1936) también se inclina en la misma dirección.
La tela fue recortada hasta 195 × 110 cm y más tarde vuelta a ampliar hasta sus dimensiones actuales. En 1936 sufrió una limpieza excesiva que suscitó una gran polémica.

51.
Isabel de Borbón

Óleo sobre tela, 207 × 119 cm
1631-1632
Colección privada, Nueva York

Procedencia: Madrid, Colección Real - París, Museo de Luis Felipe - Londres, Christie's - Loudres, H. Farrer - Londres, H. Huch - Londres, E. Huch - Londres, Frank T. Sabin - Londres, Michael Harvard - Suiza, W. Schlepfer - Suiza, colección privada.

Bibliografía: Curtis n.° 232; Mayer n.° 471; López-Rey 1963 n.° 359; Bardi n.° 50A; Gudiol n.° 72; López-Rey 1979 n.° 53.

López-Rey (1963) la considera obra autógrafa suya, mientras que Mayer (1936), Bardi y Brown (1986) la tienen por obra de Velázquez con ayuda del taller; Pantorba (1955) la rechaza.
Pintado sobre otro retrato anterior de la reina similar al del Stáatens Museum for Kunst de Copenhague, obra de taller. Pantorba (1955) y Brown (1986) lo ponen en relación con el retrato ecuestre, lo que obligaría a fecharlo en torno a 1635, mientras que Bardi (1969) preferiría relacionarlo con el de Viena, aunque no descarta una fecha anterior.

52.
Don Diego del Corral y Arellano

Óleo sobre tela, 205 × 116 cm
1631-132
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Zarauz, Palacio de los Corral - Madrid, Duques de Villahermosa.

Bibliografía: Curtis n.° 159; Allende-Salazar n.° 54; Mayer n.° 335; Lafuente Ferrari 1943 n.° 46; Lafuente Ferrari 1944 n.° 51; Pantorba n.° 44; López-Rey 1963 n.° 494; Bardi n.° 47; Gudiol n.° 68; López-Rey 1979 n.° 55; Brown n.° 65; Gállego n.° 30.

La catalogación de los retratos de *doña Antonia de Ipeñarrieta* (cat. n.° 53) y su segundo marido, *don Diego del Corral*, presenta problemas debido a los contrastes estilísticos que ofrecen. La opción más común es fechar el de don Diego en 1631 o incluso 1632, pues Mayer (1936) o Bardi (1969) creen que su fallecimiento en ese año habría interrumpido la ejecución y explicaría el aspecto de la cabeza, que consideran inacabada. Sin embargo, ciertos autores piensan que en aquel momento Velázquez debió limitarse a retocar un retrato del primer esposo de doña Antonia que ésta le habría encargado en 1624 (véase cat. n.os 26 y 27). Así, Du Gué Trapier (1948) siguiendo a Lozano (1927), sostiene que el pintor aprovechó el cuerpo ya pintado y adaptó la cabeza a la de don Diego. Las radiografías y otros análisis de la obra han descartado dicha teoría y confirman la datación al comienzo de la década de 1630 por criterios de estilo (Garrido, 1992).

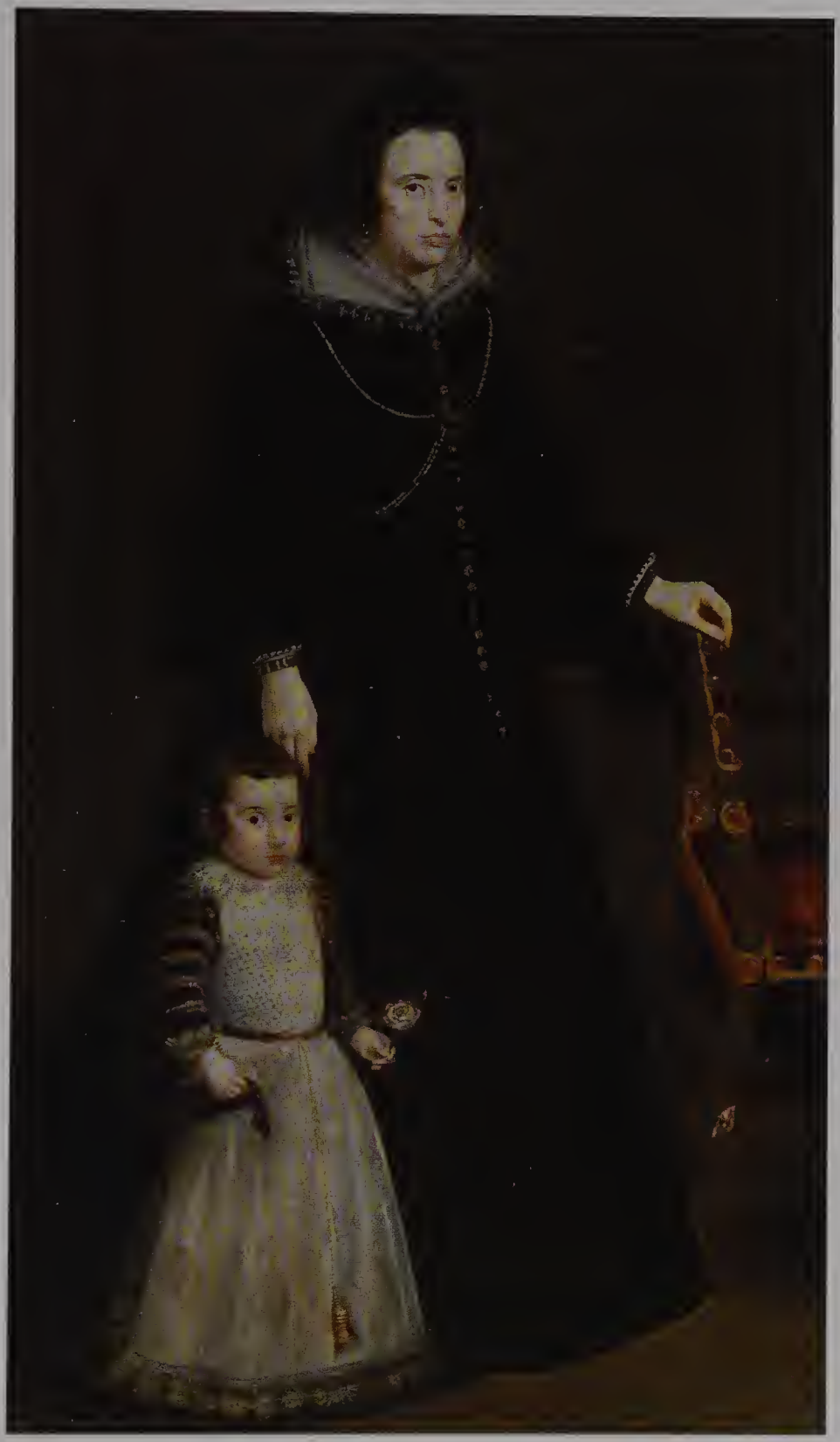
53.
Doña Antonia de Ipeñarrieta con su hijo don Luis

Óleo sobre tela, 205 × 115 cm
1631-1632
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Zarauz, Palacio de los Corral - Madrid, Duques de Villahermosa.

Bibliografía: Curtis n.° 259; Allende-Salazar n.° 53; Mayer n.° 548; Lafuente Ferrari 1943 n.° 45; Lafuente Ferrari 1944 n.° 50; Pantorba n.° 43; López-Rey 1963 n.° 580; Bardi n.° 46; Gudiol n.° 69; López-Rey 1979 n.° 54; Brown n.° 85; Gállego n.° 31.

Generalmente se acepta que el retrato de *Doña Antonia de Ipeñarrieta* fue concebido como pareja del de *Don Diego del Corral*, por lo que tiende a situarse hacia 1631. Pero en opinión de Allende-Salazar (1925), Pantorba (1955) o Gállego (1990), el tratamiento monótono del vestido y su diseño denotan una realización anterior a 1630. Mélida (1906) lo adelanta a 1624, año en el que según parece esta dama pagó a Velázquez por tres retratos entre los que se hallaba el de su primer marido (véase cat. n.os 26 y 27), proponiendo que el pintor habría retocado su rostro y sus manos hacia 1631-1632. En tal caso, habría seguido un proceso común al de don Diego, según la hipótesis errónea de que éste fue pintado sobre el retrato del primer marido (véase cat. n.° 52).
Por su parte, López-Rey (1979), Brown (1986) y Garrido (1992) coinciden con Mayer (1936), Lafuente Ferrari (1944) y Gudiol (1973), en fechar el retrato en 1631-1632, si bien discrepan respecto a que la figura del niño sea una adición posterior. Para Brown, las diferencias estilísticas del niño y el vestido de la madre se deben a la intervención del taller.



54.
Mano de hombre

Óleo sobre tela, 27 × 24 cm
Firmado
Hacia 1631
Paradero desconocido (antes: Palacio Real, Madrid)

Procedencia: Madrid, José Salamanca - Madrid, Palacio Real.

Bibliografía: Mayer n.° 424; Lafuente Ferrari 1943 n.° 79; Lafuente Ferrari 1944 n.° 89; Pantorba n.° 93; López-Rey 1963 n.° 480; Gudiol n.° 90; López-Rey 1979 n.° 56; Brown 66.

Para Lafuente Ferrari (1943), el fragmento pertenecería al retrato del cardenal Borja del Metropolitan Museum de Nueva York, mientras que para Crombie (1960), Ainaud de Lasarte (1960), Brown (1986) y Marías (1996) pertenecería a un retrato del arzobispo Fernando Valdés, del que se conserva una copia en la colección Toreno de Madrid. López-Rey (1979) no acepta la propuesta de Brown. En la National Gallery de Londres existe la cabeza de un retrato de Valdés que para Crombie (1960), Gállego (1983) y Marías (1996) pertenecería al mismo original; Ainaud (1960), Braham (1968) y Mac Laren y Braham (1970) consideran este retrato auténtico, pero no procedente del mismo original que la mano. López-Rey (1979) lo rechaza. Para Brown (1986), el retrato de Londres no tiene por qué ser necearíamente un fragmento y lo cree, quizá, obra de Alonso Cano.

55.
Don Pedro de Barberana y Aparregui

Óleo sobre tela, 198,2 × 111,8 cm
Hacia 1631
Kimbell Museum of Art, Fort Worth

Procedencia: Nueva York, colección privada.

Bibliografía: Gudiol n.° 87; López-Rey (1979) n.° 57; Brown n.° 68; Gállego n.° 32.

Don Pedro de Barberana, miembro del Consejo privado, fue nombrado caballero de Calatrava en octubre de 1630, por lo que el retrato no pudo pintarse antes de que Velázquez regresara de Italia.
Publicado por primera vez por López-Rey (1972).

56.
Don Juan Mateos

Óleo sobre tela, 108 × 90 cm
Hacia 1632
Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde

Procedencia: Módena, Galería Ducal.

Bibliografía: Curtis n.° 225; Allende-Salazar n.° 57; Mayer n.° 345; Lafuente Ferrari 1943 n.° 53; Lafuente Ferrari 1944 n.° 61; Pantorba n.° 51; López-Rey 1963 n.° 504; Bardi n.° 54; Gudiol n.° 85; López-Rey 1979 n.° 58; Brown n.° 75.

Justi (1903) lo identificó con Juan Mateos, maestro de caza del rey y autor del tratado *Origen y dignidad de la caza* (Madrid, 1634). El cuadro pudo ser adquirido en Madrid, a la muerte de Mateos en 1643, por el embajador Guidi, que lo llevaría a Módena, donde en 1685 figuraba como original de Velázquez; más tarde se consideró obra de Rubens, y como tal pasó a la colección de Dresde, donde se atribuyó a Tiziano. En 1865 se volvió a incluir en el catálogo velazqueño.
Este retrato sirvió de modelo para el grabado de Pedro Perret que ilustra el *Origen y dignidad de la caza.*

57.
Cristo crucificado

Óleo sobre tela, 250 × 170 cm
Hacia 1632
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Madrid, iglesia de San Plácido - Madrid, Manuel Godoy - Boadilla del Monte, Condesa de Chinchón - París, Condesa de Chinchón - Madrid, Duque de San Fernando.

Bibliografía: Curtis n.° 12; Allende-Salazar n.° 37; Mayer n.° 13; Lafuente Ferrari 1943 n.° 41; Lafuente Ferrari 1944 n.° 56; Pantorba n.° 54; López-Rey 1963 n.° 14; Bardi n.° 43; Gudiol n.° 98; López-Rey 1979 n.° 59; Brown n.° 4; Gállego n.° 28.

La cronología de este lienzo ha sido discutida. Beruete (1898) mantuvo la datación de Palomino y lo situó hacia 1638. En cambio, Allende-Salazar (1925) y Kehrer (1926) proponen el año 1628. Lafuente Ferrari lo data en torno a 1631-1632, si bien no descarta una fecha más temprana al atribuir el oscurecimiento de la pintura al uso de betún, lo que sugiere a Du Gué Trapier (1948) un momento anterior al primer viaje a Italia. No obstante, según el resto de la crítica debió pintarse hacia 1631-1632, especialmente por la relación de la figura con los desnudos de sus obras italianas. Asimismo, otro argumento a favor es la identidad del posible cliente: don Jerónimo de Villanueva, fundador del convento donde se hallaba el cuadro, ya que quizá lo encargara como exvoto en cumplimiento de un castigo simbólico que le impuso la Inquisición en 1632 (Brown, 1986).

ישוע הנצרי מלך היהודים
IESVS NAZARENVS REX IVDÆORVM

58.
El príncipe Baltasar Carlos

Óleo sobre tela, 117,8 × 95,9 cm
1632-1633
Wallace Collection, Londres

Procedencia: Madrid - Sevilla, colección Standish - París, Museo de Luis Felipe - Londres, conde de Hertford.

Bibliografía: Curtis n.° 135; Allende-Salazar n.° 49; Mayer n.° 270; Lafuente Ferrari 1943 n.° 55; Lafuente Ferrari 1944 n.° 46; Pantorba n.° 50; López-Rey 1963 n.° 303; Bardi n.° 59; Gudiol n.° 70; López-Rey 1979 n.° 60; Brown n.° 31.

López-Rey (1979) y Baticle (1989) creen que, posiblemente, sea éste y no el de Boston el retrato pintado con ocasión de la jura del príncipe el 7 de marzo de 1632. El traje que viste, muy parecido al del retrato de Boston, también se ajusta perfectamente a las descripciones contemporáneas. Du Gué Trapier (1948) lo fecha en 1632 porque el príncipe parece ligeramente mayor que en el retrato de Boston; por idénticas razones Brown (1981) lo fecha en 1633.
Allende-Salazar (1925) piensa que este retrato habría pertenecido al marqués de Leganés; López-Rey (1979), en cambio, cree probable que se pueda identificar con una entrada del inventario del Buen Retiro.

59.
Felipe IV

Óleo sobre tela, 127,5 × 86,5 cm
1632
Kunsthistorisches Museum, Viena

Procedencia: Innsbruck, Castillo de Ambras - Viena, Colección Imperial.

Bibliografía: Curtis n.° 121; Allende-Salazar n.° 58; Mayer n.° 220; Lafuente Ferrari 1943 n.° 58; Lafuente Ferrari 1944 n.° 51; Pantorba n.° 47; López-Rey 1963 n.° 246; Bardi n.° 49; Gudiol n.° 92; Brown n.° A7.

Generalmente se considera obra de Velázquez con la colaboración del taller, pintado a partir de un original perdido de 1631, inspirado, a su vez, en el retrato de Rubens de 1628-1629 (Brown 1986).
Probablemente se trata de uno de los retratos enviados por Felipe IV a su hermana María a Viena en 1632.
Originariamente debía ser un retrato de cuerpo entero.

375.

60.
Isabel de Borbón

Óleo sobre tela, 132 × 101,5 cm
1632
Kunsthistorisches Museum, Viena

Procedencia: Innsbruck, Castillo de Ambras; Viena, Colección Imperial.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 59; Mayer n.° 482; Lafuente Ferrari 1943 n.° 59; Lafuente Ferrari 1944 n.° 53; Pantorba n.° 48; López-Rey 1963 n.° 346; Bardi n.° 50; Gudiol n.° 93; López-Rey 1979 n.° 62; Brown n.° A4.

Pareja del anterior y, como él, con amplia colaboración de taller. Para Bottineau (1998), es anterior al del rey y de mejor calidad.

61.
El bufón don Juan de Austria

Óleo sobre tela, 210 × 124,5 cm
1632-1634
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 72; Allende-Salazar n.° 81; Mayer n.° 453; Lafuente Ferrari 1943 n.° 83; Lafuente Ferrari 1944 n.° 97; Pantorba n.° 96; López-Rey 1963 n.° 422; Bardi n.° 89; Gudiol n.° 112; López-Rey 1979 n.° 65; Brown n.° 67; Gállego n.° 58.

Apenas existe un acuerdo sobre la época en que Velázquez pintó el retrato de este personaje, cuyo verdadero nombre desconocemos, y cuya identidad se confundió durante un tiempo con la de un general español o incluso el Marqués de Pescara. Moreno Villa (1939) publicó el documento de una cuenta de palacio por cierta ropa que se había entregado a este bufón en 1632. Según la descripción, podría ser la que viste en el lienzo, lo que ha llevado a fecharlo en ese año (López-Rey, 1979). En cambio, la historiografía al respecto ha oscilado entre la década de 1640 y la de 1650 debido a la técnica del cuadro: Mayer (1936), Justi (1903), Beruete (1898) y Du Gué Trapier (1948) lo sitúan en los años cincuenta, Camón Aznar (1964) en 1647, Bardi (1969) en 1643 y Lafuente Ferrari (1944) después de ese año. Por otro lado, Brown y Elliott (1981) proponen 1634, en base a un documento de pago a Velázquez fechado en ese año que parece estar reforzado por otros testimonios indirectos. Marías (1996) también sugiere ese año y Harris (1982) prefiere el período 1635-1640. Según Garrido (1992), la técnica empleada en el fondo es propia del período en que el pintor realizó *La rendición de Breda*, es decir, 1634-1635, algo que ya observó Allende-Salazar (1925) y que confirmaría la teoría de estos últimos autores.

62.
Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares

Óleo sobre tela, 314 × 240 cm
1634
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Madrid, Conde Duque de Olivares - Madrid, Marqués de la Ensenada - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 166; Allende-Salazar n.° 62; Mayer n.° 309; Lafuente Ferrari 1943 n.° 63; Lafuente Ferarri 1944 n.° 73; Pantorba n.° 70; López-Rey 1963 n.° 211; Bardi n.° 69; Gudiol n.° 73; López-Rey 1979 n.° 66; Brown n.° 60; Gállego n.° 42.

Como sucede con muchas obras de Velázquez, el retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares carece de noticias documentales que permitan conocer su cronología exacta. El estilo y los posibles motivos del encargo serían los aspectos orientativos para los historiadores, que al menos son unánimes en cuanto a la década: 1630. De un lado, Mayer (1936), López-Rey (1979), Bardi (1969) y Gudiol (1973) establecen la época en torno a 1634, ya que presuntamente Jusepe Leonardo habría pintado la *Toma de Brisach* en 1634-1635 copiando la composición del presente retrato. Por tanto, no tendría alusiones a ninguna batalla concreta, sino que mostraría genéricamente al Conde Duque como responsable de los éxitos militares de Felipe IV. Frente a ellos, Du Gué Trapier (1948), Harris (1982), Brown (1986), Gállego (1990) y Marías (1996) defienden que Leonardo y Velázquez podrían haberse inspirado en una fuente común, y se agrupan en torno a la idea de que el cuadro conmemora la victoria española en Fuenterrabía de 1638, cuyo mérito había correspondido al Conde Duque.

63.
Caballo blanco

Óleo sobre tela, 310 × 245 cm
Hacia 1634-1635
Madrid, Palacio Real

Procedencia: Madrid, Marqués de Salamanca - Madrid, Palacio Real.

Bibliografía: López-Rey 1963 n.° 220; Bardi n.° 70; Gudiol n.° 75; Brown n.° 98.

Es uno de los tres caballos que se mencionan en el inventario de Velázquez y como tal fue identificado por Lozoya (1960), que había hecho eliminar una figura de Santiago pintada encima en tiempos de Carlos II.

64.
Felipe III, a caballo

Óleo sobre tela, 305 × 320 cm
Hacia 1634-1635
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 96; Allende-Salazar n.° 70; Mayer n.° 180; Lafuente Ferrari 1943 n.° 56; Lafuente Ferrari 1944 n.° 57; Pantorba n.° 57; López-Rey 1963 n.° 185; Bardi n.° 66; Gudiol n.° 81; López-Rey 1979 n.° 68; Brown n.° A-6; Gállego n.° 36.

Se sabe que en 1635 estaba colgado junto a los otros cuatro retratos ecuestres (cat. n.os 65, 66, 67 y 68) en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. No obstante, la cronología y el grado de intervención de Velázquez en el proceso de creación de este retrato y de los de ambas reinas ha suscitado problemas. Lo único aceptado sin discusión es que Velázquez los repintó en torno a 1634-1635, y las discrepancias surgen respecto al origen de los lienzos primitivos que retocó:
Curtis (1883) y Beruete (1898) pensaron que los tres que eran obras de Bartolomé González, igual que Camón Aznar (1964), aunque éste atribuye a González sólo el de Felipe III, el mismo que Gudiol (1973) adjudica a V. Carducho. Beroqui (1915), Du Gué Trapier (1948) y López-Rey (1979) señalan simplemente la autoría de otro pintor, sin especificar nombres. En cambio, por un documento de pago, Mayer (1936), Lafuente Ferrari (1944) o Harris (1982) deducen que el encargo original debió hacerse al propio Velázquez en 1628; él los comenzó y pintó hasta su marcha a Italia, momento en que un ayudante los concluiría, y a su regreso los retocaría. Finalmente, otros autores creen que a Velázquez se deben los diseños. Éstos habrían servido para que algún pintor como Juan de la Corte o Martínez del Mazo los ejecutara, y posteriormente Velázquez habría realizado las correcciones oportunas (Tormo, 1912). Sobre el estado de la cuestión véase Morán (1999).
Justi (1903) fue el primero en señalar que Velázquez pudo inspirarse en los retratos ecuestres de Rodolfo II y Fernando II grabados por E. Sadeler, y más tarde Soria (1954) identificó las fuentes iconográficas de toda la serie en *Los doce emperadores romanos a caballo* grabada por I. Stradanus.

65.
La reina Margarita de Austria, a caballo

Óleo sobre tela, 302 × 311,5 cm
1634-1635
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 230; Allende-Salazar n.° 71; Mayer n.° 466; Lafuente Ferrari 1943 n.° 57; Lafuente Ferrari 1944 n.° 58; Pantorba n.° 58; López-Rey 1963 n.° 209; Bardi n.° 67; Gudiol n.° 79; López-Rey 1979 n.° 69; Brown n.° A-5; Gállego n.° 37.

Igual que sucede con el retrato de su marido (cat. n.° 64), ha sido y es objeto de polémica en cuanto al alcance de la participación de Velázquez en el mismo, y el momento o momentos en que ésta se produjo. Hacia 1634-1635, Velázquez llevó a cabo modificaciones que afectaron al paisaje y al caballo, cuya técnica, por ejemplo en su cabeza, contrasta con el estilo seco de su gualdrapa o del vestido de la reina. Camón Aznar (1964) cree que en este caso Velázquez repintó un retrato original de Vicente Carducho de 1625, y Gudiol (1973) sugiere que sería de Bartolomé González. Para el resto de las teorías que los autores aplican a esta obra, ver el retrato de Felipe III, a caballo (cat. n.° 64).
Presenta, como el anterior, dos bandas de tela añadidas a ambos lados. Dichas adiciones son posteriores a la época en que fueron pintados, quizá de finales del siglo XVIII, según López-Rey (1979) y Garrido (1992).

66.
La reina Isabel de Borbón, a caballo

Óleo sobre tela, 304,5 × 317,5 cm
1634-1635
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 231; Allende-Salazar n.° 72; Mayer n.° 467; Lafuente Ferrari 1943 n.° 60; Lafuente Ferrari n.° 59; Pantorba n.° 59; López-Rey 1963 n.° 210; Bardi n.° 68; Gudiol n.° 80; López-Rey 1979 n.° 70; Brown n.° A-2; Gállego n.° 39.

A pesar de formar pareja con el *Retrato de Felipe IV a caballo* (cat. n.° 67), el de Isabel de Borbón está inmerso en una controversia similar a la de los dos anteriores. Por tanto, la crítica maneja las mismas conjeturas, con la salvedad de Camón Aznar (1964) y Gudiol (1973) que en esta ocasión atríbuyen la obra reelaborada por Velázquez a Eugenio Cajés (véase cat. n.° 64).
Frente a la idea general de aplicarle un proceso de creación común a los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria, Garrido (1992) observa, por razones técnicas, que el retrato primitivo de la reina Isabel es de una mano distinta a la que realizó los originales de aquéllos. Y, al mismo tiempo, tampoco es de la que pintó el de Felipe IV, es decir, la de Velázquez.

67.
Retrato ecuestre de Felipe IV

Óleo sobre tela, 305,5 × 317,5 cm
1634-1635
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 97; Allende-Salazar n.° 75; Mayer n.° 185; Lafuente Ferrari 1943 n.° 61; Lafuente Ferrari 1944 n.° 64; Pantorba n.° 60; López-Rey 1963 n.° 187; Bardi n.° 71; Gudiol n.° 78; López-Rey 1979 n.° 71; Brown n.° 46; Gállego n.° 38.

Atribuido indiscutiblemente a Velázquez en su totalidad, que lo habría pintado en 1634-1635 para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Únicamente Mayer (1936) considera que lo pudo comenzar en 1628 y retocarlo tras el incendio del palacio en 1640, opción que Du Gué Trapier (1948) no descarta por carecer el lienzo de firma y fecha. Harris (1982) sitúa en 1628 el proyecto, aunque demora la ejecución a 1634-1635, y Gudiol (1973) lo identifica con el que realizó en 1625, aunque completamente repintado después. Sancho (1991) supone que el retrato de 1625 se encuentra debajo de éste; Harris (1982) y Marías (1996) tampoco lo descartan, apoyándose en el texto de Palomino (1724). Sin embargo, parece difícil conciliar esta hipótesis con las medidas muy diferentes que tendrían ambos cuadros (Morán, 1999).
Las bandas laterales añadidas, tanto en éste como en el retrato de *Isabel de Borbón a caballo* (cat. n.° 66), corresponden a la fase de creación de los mismos, o a un momento inmediatamente posterior (Garrido, 1992).
López-Rey (1979) contempla la posibilidad de que Velázquez alterase el lienzo después del citado incendio. Y, por otra parte, cree que para este retrato quizá realizó un estudio preliminar.

68.
Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos

Óleo sobre tela, 209,5 × 174 cm
1634-1635
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 131; Allende-Salazar n.° 77; Mayer n.° 261; Lafuente Ferrari 1943 n.° 65; Lafuente Ferrari 1944 n.° 66; Pantorba n.° 61; López-Rey 1963 n.° 199; Bardi n.° 72; Gudiol n.° 77; López-Rey 1979 n.° 72; Brown n.° 34; Gállego n.° 40.

Como el precedente, de autografía indudable, y pintado para formar parte de la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro en 1634-1635. En opinión de Harris (1982), el único de los cinco retratos ecuestres concebido específicamente para dicho lugar. De hecho, todos los autores coinciden con Lafuente Ferrari (1943) en que la deformidad del caballo se explica porque fue pensado para colgar en alto. Brown (1986) apunta que el lienzo fue ampliado en todo su contorno y la composición se transformó. No obstante, Garrido (1992) sólo advierte dos bandas añadidas en la parte superior y otra en la inferior, siendo una de ellas contemporánea a la ejecución del cuadro. Du Gué Trapier (1948) y López-Rey (1979) consideran posible que Velázquez hiciera un estudio preparatorio para este retrato. Navarrete (1998) señala como fuente para este retrato un grabado del libro de Thibault, *Academie del'espée.*

69.
La rendición de Breda («Las lanzas»)

Óleo sobre tela, 307,5 × 370,5 cm
1634-1635
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 36; Allende-Salazar n.° 65; Mayer n.° 78; Lafuente Ferrari 1943 n.° 64; Lafuente Ferrari 1944 n.° 65 ; Pantorba n.° 56; López-Rey 1963 n.° 80; Bardi n.° 59; Gudiol n.° 76; López-Rey 1979 n.° 73; Brown n.° 26; Gállego n.° 35.

Una de las obras más famosas de Velázquez, pintada para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro entre 1634-1635. Para la figura de Justino de Nassau, Velázquez hubo de seguir un grabado; sin embargo, no existe acuerdo sobre el retrato de Ambrosio de Spínola: en opinión de algunos, como Justi (1903) y Du Gué Trapier (1948), el pintor debió de realizar un boceto del general durante su travesía a Italia de 1629, dado que viajaron en el mismo barco. En cambio, López-Rey (1963) y Harris (1982) no comparten esta hipótesis, y esta última propone como posible fuente un retrato de Spínola pintado por Rubens en 1625.
Tormo (1909) y Díez del Corral (1979) creen reconocer al Marqués de Leganés en el oficial situado detrás de Spínola, identificación rechazada por López-Rey, quien, por otra parte, señala el parecido de dicha figura con la de *Don Pedro de Barberana* (cat. n.° 55). En cuanto al caballero de la derecha situado entre el caballo y el borde del lienzo, Beruete (1898) y Justi recogen la sugerencia de Cruzada Villaamil (1885) de que quizá sea un autorretrato de Velázquez.
Justi identificó entre los personajes retratos posibles del Marqués de Balançon, Juan de Nassau, Wolfgang von Pfalz-Neuberg, Henry de Berg, Carlos Coloma y Gonzalo de Córdoba, si bien Brown y Elliott (1981) consideran que Berg fue omitido en el cuadro por su condición de traidor. Para López-Rey no son identificaciones convincentes.
Se han apuntado diversas fuentes como modelo para la composición: Alciato, un grabado bíblico de Bernard Salomon (Sánchez Cantón, 1943), una obra de Veronés y *El expolio*, de El Greco (Angulo, 1947). Asimismo, Justi fue el primero en observar la relación con la obra *El sitio de Breda*, de Calderón de la Barca.

70.
Juan Martínez Montañés

Óleo sobre tela, 110,5 × 87,5 cm
Junio 1635-enero 1636
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Madrid, El Pardo, Quinta del Duque del Arco.

Bibliografía: Curtis n.° 152; Allende-Salazar n.° 90; Mayer n.° 347; Lafuente Ferrari 1943 n.° 87; Lafuente Ferrari 1944 n.° 78; Pantorba n.° 66; López-Rey 1963 n.° 503; Bardi n.° 73; Gudiol n.° 86; López-Rey 1979 n.° 76; Brown n.° 74; Gállego n.° 48.

De acuerdo con el catálogo del Museo del Prado de 1828, Stirling-Maxwell (1855), Cruzada Villaamil (1885) y Von Loga (1913) identificaron a este personaje con Alonso Cano y lo dataron en 1658, debido a su indumentaria eclesiástica. Sin embargo, el parecido del modelo con otros dos retratos de Martínez Montañés ha inclinado a la mayoría de los autores a pensar que se trata de este último.
Beruete (1898), Allende-Salazar (1925) y Sánchez Cantón (1961) sitúan la ejecución de esta obra en torno a 1646-1648, o quizá retocada entonces y comenzada en 1636. A excepción de Mayer (1936), quien cree que su estilo no corresponde a los años treinta, el resto de los críticos la datan entre junio de 1635 y enero de 1636, coincidiendo con la estancia en Madrid del escultor sevillano, lo que quedaría confirmado por los análisis técnicos (Garrido, 1992).
Se considera inacabada debido al aspecto del busto. En opinión de Beruete, Justi (1903) y Du Gué Trapier (1948), Velázquez tendría la intención de acabarla más tarde y no lo hizo al no poder ver la cabeza concluida (Du Gué Trapier) o porque no la recordaba bien. No obstante, López-Rey (1979) piensa que fue una decisión premeditada, con el propósito de representar el propio acto de la creación artística.

71.
Felipe IV, cazador

Óleo sobre tela, 189 × 124,5 cm
Hacia 1632-1636
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Torre de la Parada, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 108; Allende-Salazar n.° 86; Mayer n.° 222; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 n.° 67; Pantorba n.° 64; López-Rey 1963 n.° 250; Bardi n.° 61; Gudiol n.° 100; López-Rey 1979 n.° 63; Brown n.° 43; Gállego n.° 43.

El emplazamiento original del presente retrato ha condicionado su datación. La Torre de la Parada se reacondicionó entre 1635 y 1638, de modo que los historiadores desde Beruete (1898) a Marías (1996) tienden a circunscribirlo en ese período, concretamente hacia 1635-1636. Brown (1986) hace referencia a posibles pruebas documentales.
Por el contrario, López-Rey (1979) observa una proximidad estilística con el retrato de *Felipe IV en castaño y plata* (cat. n.° 50), cuya realización cree de 1632-1633. Du Gué Trapier (1948) y Camón Aznar (1964) están de acuerdo con el año 1632 y proponen que sería repintado más tarde, en 1635 y 1638 respectivamente. Las modificaciones llevadas a cabo por Velázquez son hoy perceptibles fácilmente, y según los análisis de material efectuados por Garrido (1992) contienen elementos presentes también en las bandas añadidas al retrato de *Baltasar Carlos, cazador*. Y parece ser que la adición de dichas bandas se hizo poco después de su ejecución, 1635-1636.

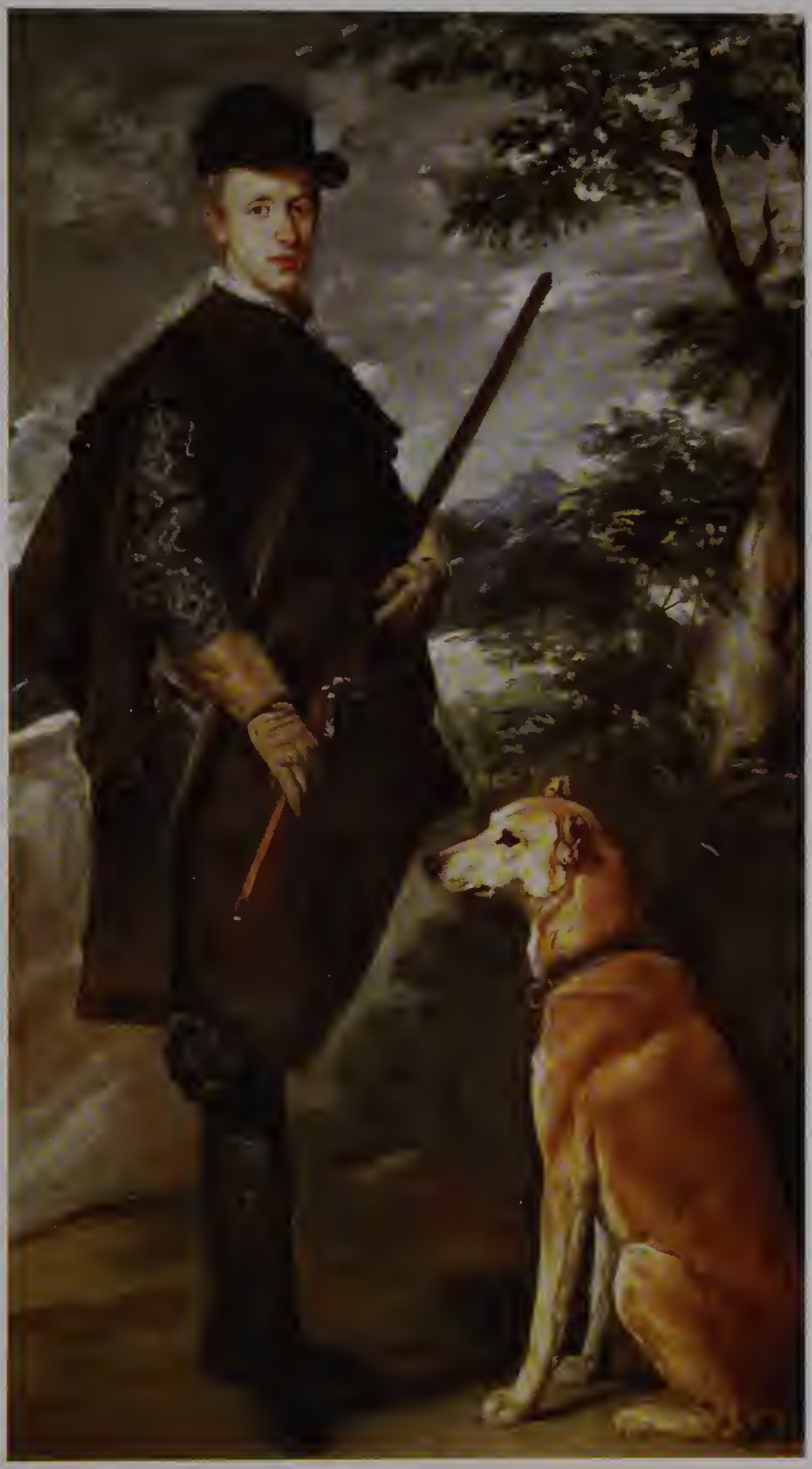
72.
El cardenal infante don Fernando de Austria, cazador

Óleo sobre tela, 191,5 × 108 cm
Hacia 1632-1636
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Torre de la Parada, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 145; Allende-Salazar n.° 84; Mayer n.° 303; Lafuente Ferrari 1943 n.° 68; Lafuente Ferrari 1944 n.° 69; Pantorba n.° 63; López-Rey 1963 n.° 331; Bardi n.° 62; Gudiol n.° 101; López-Rey 1979 n.° 64; Brown n.° 35; Gállego n.° 44.

Diversos especialistas piensan que este retrato debió pintarse hacia 1632, antes de que el Cardenal Infante abandonase Madrid, y que luego se llevaría a la Torre de la Parada. Además, el personaje no aparenta tener más de 23 años. Estas condiciones, unidas a su estilo, son suficientes para que López-Rey (1979) apoye esta teoría. Por su parte, Du Gué Trapier añade que de haberse realizado en 1635-1636, como sugieren otros críticos, Velázquez lo habría representado con el pelo largo y bigote según aparece en los retratos que hicieron de él Rubens y Van Dyck en esa época. Por el contrario, Brown (1986), igual que Harris (1982), lo sitúa en 1635-1636 y rechaza el argumento de Du Gué Trapier porque cree que habría sido anacrónico pintar al Infante con esa imagen en los montes de El Pardo cuando precisamente él no podía estar allí. De modo que Velázquez habría seguido para el rostro un estudio anterior, e incluso Gudiol (1973) cree que este cuadro sería la adaptación de un viejo retrato. Otros como Madrazo (1872) y Curtis (1883) pensaron sencillamente que lo comenzó en 1628 y lo concluyó en 1635. Pantorba (1955) alude al hecho de que no se ha encontrado ningún estudio con la efigie del Infante. Sin embargo, Garrido (1992 y 1998) opina que el rostro visible a través de radiografías en la zona inferior del lienzo podría arrojar alguna luz sobre esta cuestión.



73.
El príncipe Baltasar Carlos, cazador

Óleo sobre tela, 191 × 102 cm
1635-1636
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Torre de la Parada, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 137; Allende-Salazar n.° 88; Mayer n.° 271; Lafuente Ferrari 1943 n.° 66; Lafuente Ferrari 1944 n.° 68; Pantorba n.° 65; López-Rey 1963 n.° 304; Bardi n.° 63; Gudiol n.° 99; López-Rey 1979 n.° 77; Brown n.° 33; Gállego n.° 45.

Se acepta unánimemente que fue pintado para la Torre de la Parada. Teniendo en cuenta la inscripción, «Anno aetatis suae VI», la mayoría de los historiadores lo fechan alrededor de 1635-1636, aunque Mayer (1936) opta por 1637 y Brown (1986) propone 1634-1635. Para quienes como Du Gué Trapier (1648) consideran que los retratos de caza de *Felipe IV* (cat. n.° 71) y del *Cardenal Infante D. Fernando* (cat. n.° 72) se realizaron en 1632, el motivo para repintarlos habría sido convertirlos en compañeros de este retrato. Existen réplicas de taller en las que aparecen tres perros en lugar de dos, y los estudios técnicos indican que ha sufrido recortes (Garrido, 1992).

74.
La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos

Óleo sobre tela, 114 × 96,5 cm
1636-1638
Colección Duque de Westminster, Londres

Procedencia: Inglaterra, W. Ellis Agar - Londres, Lord Grosvenor.

Bibliografía: Curtis n.° 134; Mayer n.° 267; López-Rey 1963 n.° 206; Bardi n.° 72C - Gudiol n.° 83; López-Rey 1979 n.° 78; Brown n.° 92; Gállego n.° 41.

Palomino describe este cuadro, pero, a pesar de ello, Cruzada (1885), Beruete (1898), Allende-Salazar (1925), Gaya Nuño (1960) –los tres lo atribuyen a Mazo– y Pantorba (1955) dudan de su autoría, mientras que Du Gué Trapier (1948) y Camón Aznar (1964) lo silencian. Justi (1903) es el único que cree que el original es la copia de la colección Wallace de Londres. Levey (1971) identificó el lugar basándose en un grabado de Meunier del Palacio del Buen Retiro en el que se ven el Jardín de la Reina y el Cuarto del Príncipe. Se ha identificado a casi todos los personajes: en el balcón, Felipe IV e Isabel de Borbón; junto al Conde Duque se encuentra Alonso Martínez del Espinar, mayordomo del príncipe, y, tras él, Juan Mateos; el enano podría ser don Sebastián de Morra.
Probablemente el cuadro fue encargado por el Conde Duque como un acto de autopropaganda. Ello explicaría perfectamente el hecho de que en los inventarios de la Marquesa del Carpio (Saltillo, 1951 y 1953) aparecen dos entradas con el mismo tema y medidas ligeramente diferentes entre sí (209 cm y 167 cm) y con los cuadros de las colecciones Westminster y Wallace, pero que, sin embargo, podrían referirse ambas a la primera de ellas (Gudiol, 1973, y Harris, 1976).

75.
La dama del abanico

Óleo sobre tela, 95 × 70 cm
Hacia 1635-1639
Wallace Collection, Londres

Procedencia: Colección Luciano Bonaparte - París, galería Aguado - París, James Rothschild - París, F. Laneuville - Londres, Richard Wallace.

Bibliografía: Curtis n.° 265; Allende-Salazar n.° 126; Mayer n.° 559; Lafuente Ferrari 1943 n.° 89; Lafuente Ferrari 1944 n.° 103; Pantorba n.° 88; López-Rey 1963 n.° 599; Bardi n.° 95; Gudiol n.° 118; López-Rey 1979 n.° 79; Brown n.° 90.

Beruete (1898), Allende-Salazar (1925) y Lafuente Ferrari (1943) han sugerido que se trate de un retrato de su hija Francisca, pero no hay argumentos que lo sustenten.
La pragmática de abril de 1639, que prohibía los escotes en el vestido femenino, establece una fecha límite para la realización de esta obra, habiendo unanimidad en que su ejecución debió hacerse en la segunda mitad de la década, aunque no faltan quienes como Bardi (1969) retrasan en una década su fecha, lo que parecía arbitrario a Du Gué Trapier (1948).
Para Marías (1996) sería un retrato de su hija Francisca.

76.
Dama joven

Óleo sobre tela, 98 × 49 cm
Hacia 1635
Colección del Duque de Devonshire, Chatsworth

Procedencia: Madrid, Marqués del Carpio - Madrid, Conde de Monterrey - Londres, Earl of Burlington.

Bibliografía: Curtis n.° 266; Mayer n.° 561; López-Rey 1963 n.° 600; Bardi n.° 95A; Gudiol n.° 119.

López-Rey (1963 y 1981) la considera obra autógrafa, pero Beruete (1898), Beruete y Moret (1911), Pantorba (1955) –los tres la atribuyen a Mazo–, Allende-Salazar (1925), Mayer (1936), Braham (1981) y Brown (1986) rechazan la atribución a Velázquez.
La tela se encuentra recortada por los cuatro lados.

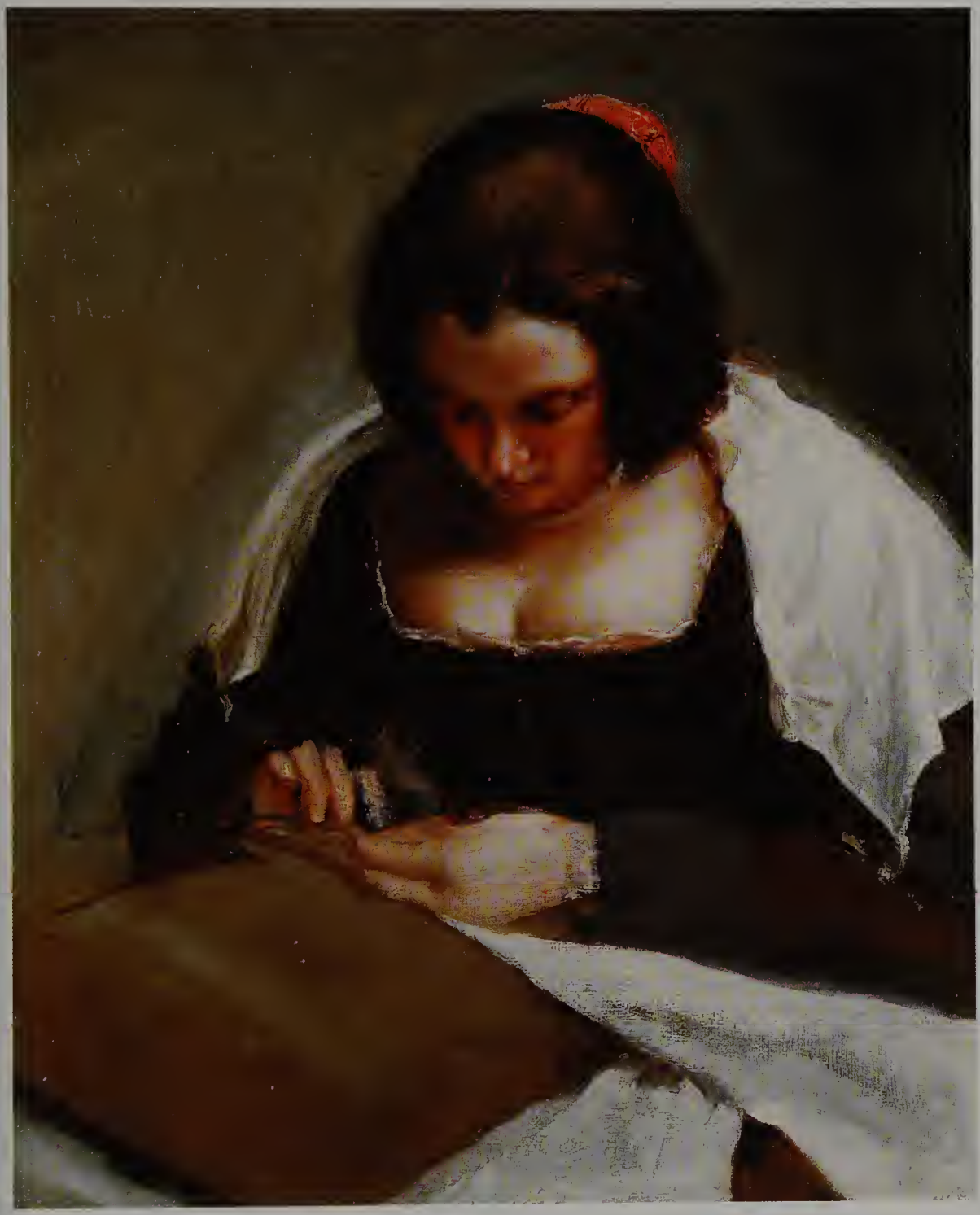
77.
Dama cosiendo

Óleo sobre tela, 74 × 60 cm
1635-1643
National Gallery, Washington

Procedencia: Château de Kerlevenant, Marqués de Gouvello - París, Christiane de Polès - Nueva York, Knoedler - Washington, Andrew Mellon.

Bibliografía: Mayer n.° 558; Lafuente Ferrari 1943 n.° 77; Lafuente Ferrari 1944 n.° 87; Pantorba n.° 164; López-Rey 1963 n.° 605; Bardi n.° 84; Gudiol n.° 160; López-Rey 1979 n.° 81; Brown n.° 89; Gállego n.° 61.

Mayer (1936) identifica al modelo con su hija Francisca, mientras que Gudiol (1973) lo hace con Juana Pacheco.
En el inventario de Velázquez se menciona un cuadro del mismo tema, una «caveça de mujer aciendo labor», lo que refuerza la atribución al pintor. Sin embargo, Sánchez Cantón (1942) la consideró, primero, una obra terminada por Mazo, luego la rechazó de plano (Sánchez Cantón, 1944) para dejar traslucir algunas dudas al respecto poco después (Sánchez Cantón, 1945); Soria (1945) y Pantorba (1955) la recusan y no la mencionan Du Gué Trapier (1948), Camón Aznar (1964) ni Harris (1982).



78.
Pablo de Valladolid

Óleo sobre tela, 213,5 × 125 cm
Hacia 1632-1637
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 71; Allende-Salazar n.° 60; Mayer n.° 449; Lafuente Ferrari 1943 n.° 39; Lafuente Ferrari 1944 n.° 63; Pantorba n.° 53; López-Rey 1963 n.° 433; Bardi n.° 55; Gudiol n.° 107; López-Rey 1979 n.° 82; Brown n.° 79; Gállego n.° 57.

En líneas generales, la crítica coincide en datar este retrato en la década de 1630: Beruete (1898) lo situó entre 1631 y 1635; Allende-Salazar (1925), Lafuente Ferrari (1943) y Pantorba (1955), en 1633; Du Gué Trapier (1948) toma como referencia los años 1633-1634 y 1637; Gudiol (1973) lo ubica en 1637, y Bardi (1969) lo adelanta a 1632; incluso Mayer (1936), que lo cree pintado en 1628, piensa que se repintó hacia 1633. Sólo Stevenson (1895) pensó en una fecha muy posterior, 1650. En opinión de Lafuente Ferrari y Du Gué Trapier, el no tratarse de un retrato oficial permite a Velázquez experimentar con una técnica avanzada para esa época. Brown y Elliott (1981), más tarde Brown (1986 y 1998), y Marías (1996), relacionándolo con cierta documentación, consideran que forma parte de un grupo de bufones pintados en 1634, al que también pertenecerían los retratos de los bufones *Don Juan de Austria* (cat n.° 61) y *Cristóbal de Castañeda y Pernia* (cat. n.° 80). Sin embargo, López-Rey (1979) disiente de dicha hipótesis por falta de pruebas convincentes, y propone un momento más tardío, en torno a 1636-1637. Por su parte, Garrido (1992) observa semejanzas técnicas con el *Cristo crucificado* (cat. n.° 57), comúnmente fechado hacia 1632.

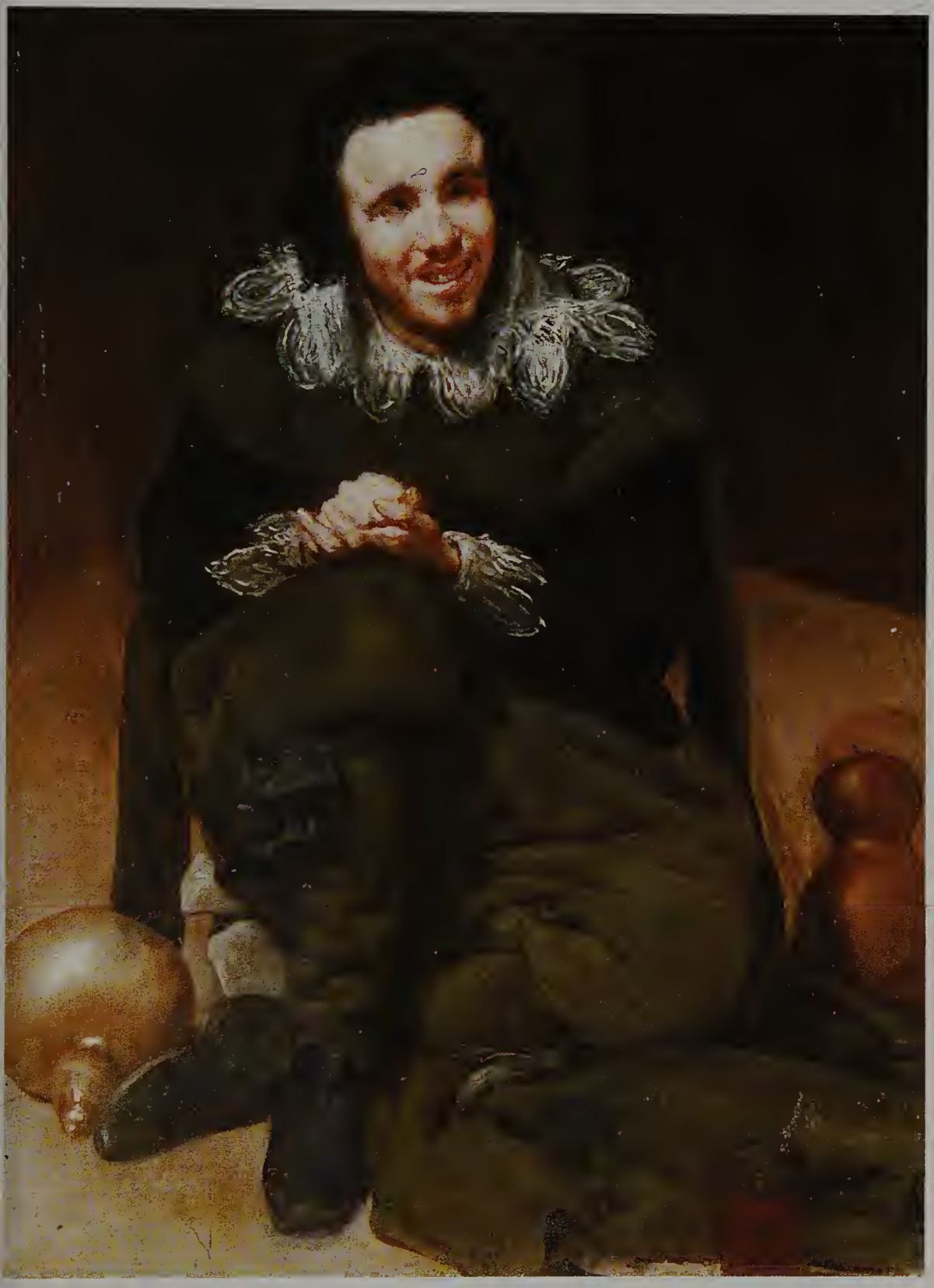
79.
Juan Calabazas

Óleo sobre tela, 105,5 × 82,5 cm
Hacia 1637-1639
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Torre de la Parada, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 66; Allende-Salazar n.° 116; Mayer n.° 446; Lafuente Ferrari 1943 n.° 121; Lafuente Ferrari 1944 n.° 95; Pantorba n.° 67; López-Rey 1963 n.° 424; Bardi n.° 78; Gudiol n.° 104; López-Rey 1979 n.° 83; Brown n.° 56; Gállego n.° 53.

Cruzada Villaamil (1885) estableció la verdadera identidad de este personaje, llamado erróneamente «el Bobo Coria». En un principio, se catalogó como una obra tardía de Velázquez, quizá de los años cuarenta o cincuenta (Curtis, 1883; Beruete, 1898; Justi, 1903; Allende-Salazar, 1925; Mayer, 1936). No obstante, Moreno Villa (1939) dio a conocer la fecha de su fallecimiento, 1639, por lo que se ha datado en torno a ese año: Gudiol (1973) propone 1637; López-Rey (1963), 1637-1639; Du Gué Trapier (1948), Bardi (1969), Harris (1982) y Marías (1996), hacia 1639; y Brown (1986) también lo sitúa a finales de la década de 1630.
Harris opina que debió de pintarse para la Torre de la Parada, pero López-Rey no encuentra ningún asiento en los inventarios más antiguos de dicho lugar identificable con este cuadro, aunque cita un inventario del Palacio Real del siglo XVIII en el que se alude a su procedencia del pabellón de caza. Se pone así en relación con los retratos de enanos destinados allí (véase cat. n.os 93, 96 y 97), con los cuales Garrido (1992) observa determinadas analogías técnicas.



80.
Cristóbal de Castañeda y Pernia («Barbarroja»)

Óleo sobre tela, 200 × 121,5 cm
Hacia 1634-1641
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 70; Allende-Salazar n.° 83; Mayer n.° 450; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 n.° 71; Pantorba n.° 69; López-Rey 1963 n.° 428; Bardi n.° 65; Gudiol n.° 111; López-Rey 1979 n.° 84; Brown n.° 62; Gállego n.° 56.

Excluido por Beruete de su catálogo (1898), este retrato presenta problemas cronológicos similares al de *Pablo de Valladolid* (cat. n.° 78). Camón Aznar (1964) es el único que fecha el comienzo de su ejecución en 1623-1624 para ser reelaborado entre 1648 y 1653. El resto de los especialistas se centran en la década de 1630: hacia 1636 (Allende-Salazar, 1925; Lafuente Ferrari, 1943; Pantorba, 1955); en torno a 1635 (Bardi, 1969); entre 1637 y 1640 (Gudiol, 1973); o en el período 1635-1645 (Harris, 1982). Basándose en diversos datos documentales, Brown y Elliott (1981), y Brown (1986), creen que se pintó en 1634 junto a los retratos de *Pablo de Valladolid* y de *Don Juan de Austria* (cat. n.° 61), concretamente formando pareja con este último. Sin embargo, en opinión de López-Rey (1979), quien lo data en 1639-1642, el estado inacabado del presente lienzo lo inhabilita como pareja del citado retrato. Todos los especialistas coinciden en considerarlo inacabado, si bien Gudiol supone que Velázquez lo dio por concluido, y observan la intervención de una mano distinta a la del sevillano en la capa que viste el personaje. Garrido (1992) admite dicha observación, pero no encuentra nada que indique que la capa fuera pintada posteriormente, como sostiene López-Rey.

81.
San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño

Óleo sobre tela, 261 × 192 cm
Hacia 1633-1638
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Ermita de San Pablo en el Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Ermita de San Antonio de los Portugueses en el Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 13; Allende-Salazar n.° 64; Mayer n.° 38; Lafuente Ferrari 1943 n.° 75; Lafuente Ferrari 1944 n.° 80; Pantorba n.° 71; López-Rey 1963 n.° 42; Bardi n.° 87; Gudiol n.° 97; López-Rey 1979 n.° 85; Brown n.° 7; Gállego n.° 47.

La cronología de esta obra es controvertida. Curtis (1883) la catalogó como una de las últimas de Velázquez, pintada en 1659. Beruete (1898) fue más allá y pensó que habría sido la última, y Madrazo (1872), Cruzada (1885) y Justi (1903) también la situaron entre la producción final del artista. Según Camón Aznar (1964), el pintor la habría realizado después de su segundo viaje a Italia. Mayer (1936) no la creyó anterior a 1642, el año propuesto por Bardi (1969). Para Du Gué Trapier (1948), sería la obra más difícil de datar, posiblemente acabada hacia 1639-1640. Gudiol (1973) sugiere el período 1635-1640 y López-Rey (1963) reduce el margen a 1635-1638.
Allende-Salazar (1925) fue el primero en adelantar la fecha hasta 1634, siendo 1633 el año más temprano que se estima posible (Brown y Elliott, 1981; Harris, 1982; Brown, 1986, y Marías, 1996). Finalmente, en opinión de Garrido (1992), sus características técnicas la asemejan a lienzos de mediados de la década de 1630.
En cuanto a las fuentes de inspiración, se han aludido un fresco de Pinturicchio y dos grabados de Durero –uno sobre el mismo tema y otro de *San Joaquín y el Ángel*– (Angulo, 1947), así como el *San Jerónimo penitente* de Patinir (Díez del Corral, 1960).
López-Rey (1963 n.° 43; 1979 n.° 86) pone en relación con este cuadro una cabeza de San Antonio que podría ser la «cabeza de ermitaño» presente en el inventario de Velázquez que, según Sánchez Cantón, sería un estudio para el *San Antonio y San Pablo*.
Salvo López-Rey, nadie menciona esta obra.

San Antonio Abad, colección privada, Nueva York.

82.
El Conde Duque de Olivares

Óleo sobre tela, 67 × 54 cm
Hacia 1638
Museo del Ermitage, San Petersburgo

Procedencia: Coleccion Coesvelt - San Petersburgo, Colección Imperial.

Bibliografía: Curtis n.° 175; Allende-Salazar n.° 96; Mayer n.° 328; Lafuente Ferrari 1943 n.° 73; Lafuente Ferrari 1944 n.° 76; López-Rey 1963 n.° 511; Bardi n.° 64; Gudiol n.° 116; López-Rey 1979 n.° 87; Brown n.° 58.

Justi (1903) la consideró el último retrato del Conde Duque antes de su caída en desgracia. Mayer (1936), que sólo la vio en fotografía, duda que sea autógrafa.
Generalmente se considera el modelo para un retrato grabado por Hermann Pannels en 1638 para ilustrar el libro de Juan Antonio Tapia y Robles, *Ilustración del renombre de grande*, aunque Lafuente Ferrari (1943) piensa que dicho modelo sería la miniatura conservada en el Palacio Real de Madrid.

135

83.
El Conde Duque de Olivares

Óleo sobre cobre, 10 × 8 cm
Hacia 1638
Palacio Real, Madrid

Procedencia: Roma, colección Carlos IV - El Escorial.

Bibliografía: Mayer n.° 323; Lafuente Ferrari 1944 n.° 77; Pantorba n.° 72; López-Rey 1963 n.° 614; Bardi n.° 64C; López-Rey 1979 n.° 88.

De todas las miniaturas atribuidas a Velázquez, sólo ésta parece ser autógrafa.
En el siglo pasado la consideraban auténtica J. Madrazo y Poleró (1857) y, después de algunos rechazos, la aceptan Pantorba (1955), Sambricio (1960). Brown (1986) la considera de autenticidad dudosa.

84.
Francisco II de Este

Óleo sobre tela, 68 × 51 cm
1638
Galería y Museo Estense, Módena

Procedencia: Módena, Conde Paolo Cassali - Módena, Galería Ducal.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 97; Mayer n.° 307; Lafuente Ferrari 1943 n.° 72; Lafuente Ferrari 1944 n.° 75; Pantorba n.° 76; López-Rey 1963 n.° 337; Bardi n.° 77; Gudiol n.° 117; López-Rey 1979 n.° 89; Brown n.° 69.

El Duque lleva el Toisón de oro, lo que permite fechar, casi unánimemente, la obra entre el 24 de octubre de 1638 y la primera semana de noviembre, momento en el que Francesco de Este abandona Madrid; Bardi (1969) la fecha en 1639 basándose en una carta de Testi que, probablemente, se refería a un retrato ecuestre perdido para el que, quizá, éste era un boceto. Para Curtis (1885), el retrato ecuestre a que hace referencia la carta de Testi no sería del Duque de Módena, sino de Felipe IV.
Du Gué Trapier (1948) señala que el lienzo está cortado, por lo que podría tratarse no de un estudio, sino de un fragmento de un retrato de mayores dimensiones.

85.
La tela real

Óleo sobre tela, 182 × 302 cm
Hacia 1636-1638
The National Gallery, Londres

Procedencia: Torre de la Parada, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real - Londres, Sir Henry Wellesly - Lord Cowley - Henry Farrer.

Bibliografía: Curtis n.° 37; Allende-Salazar n.° 91; Mayer n.° 131; Lafuente Ferrari 1943 n.° 70; Lafuente Ferrari 1944 n.° 74; Pantorba n.° 74; López-Rey 1963 n.° 138; Bardi n.° 75; Brown n.° 94.

Los únicos personajes a los que se identifica con claridad son Felipe IV y el Conde Duque de Olivares, pero parece reconocerse también al infante don Carlos, detrás de éste, y a Juan Mateos, montado sobre un caballo blanco. La presencia del Conde Duque obliga a fechar la tela antes de comienzos de 1643, pero, en cambio, la presencia de don Carlos no obliga a suponerla anterior a 1632, cuando muere, porque puede tratarse de una presencia conmemorativa. Lo más probable es que el cuadro fuera pintado para la Torre de la Parada. La identificación de esta cacería con las dadas en honor de la Princesa de Carignano o de la Duquesa de Chevreul (Allende-Salazar, 1925; Lafuente Ferrari, 1943 y 1944; Pantorba, 1955; Bottineau, 1998), lo que fecharía la obra en 1637 ó 1638 respectivamente, no tiene ninguna base.
La autoría de este cuadro, cuyo estado de conservación no es bueno, ha sido cuestionada con frecuencia. MacLaren (1952) señala la colaboración de ayudantes pero la minimiza después (MacLaren y Braham, 1970); Brown (1986) la incluye entre las obras seguras mientras que Bottineau (1998) la admite con reservas. Armstrong (1897) la creía obra de Mazo, para Pantorba (1955) el paisaje sería de Mazo y las figuras de Velázquez; Du Gué Trapier (1948), Gaya Nuño (1960) y López-Rey (1963), que no la incluye en 1979, la atribuyen íntegramente a Mazo.
Zahn (1936) señaló la posible influencia de un grabado de Jacques Callot.

86.
El príncipe Baltasar Carlos

Óleo sobre tela, 128,5 × 99 cm
1639
Kunsthistorisches Museum, Viena

Procedencia: Viena, Colección Imperial.

Bibliografía: Curtis n.° 141; Allende-Salazar n.° 107; Mayer n.° 288; Lafuente Ferrari 1943 n.° 81; Lafuente Ferrari 1944 n.° 84; Pantorba n.° 78; López-Rey 1963 n.° 319; Bardi n.° 83; Gudiol n.° 114; López-Rey 1979 n.° 90; Brown n.° A194.

López-Rey (1979) cree que es el enviado al Cardenal Infante a Bruselas, mientras que Bardi (1969) lo cree enviado directamente a Viena con motivo del compromiso del príncipe con la infanta Mariana. El envío de este retrato a Viena, junto a los del rey y la reina, está documentado en mayo de 1639 (Morán y Rudolf, 1992).
Generalmente se considera obra realizada con la ayuda del taller.

87.
Retrato de hombre

Óleo sobre tela, 76 × 64,8 cm
Hacia 1635-1645
Apsley House, Londres

Procedencia: Equipaje del rey José - Londres, Apsley House.

Bibliografía: Curtis n.° 209; Allende-Salazar n.° 51; Mayer n.° 378; Lafuente Ferrari 1943 n.° 52; Lafuente Ferrari 1944 n.° 62; Pantorba n.° 81; López-Rey 1963 n.° 550; Bardi n.° 57; Gudiol n.° 125; López-Rey 1979 n.° 91; Brown n.° 80.

Harris (1978) propuso la identificación con don José Nieto, generalmente aceptada aunque la imagen que aparece en *Las meninas* haga imposible tener una certeza absoluta. Anteriormente se pensó que representara a Alonso Cano (Lafuente, 1944).
El ancho original del retrato era de 59,7 cm.

88.
Esopo

Óleo sobre tela, 179,5 × 94 cm
Hacia 1636-1640
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Torre de la Parada, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 30; Allende-Salazar n.° 99; Mayer n.° 65; Lafuente Ferrari 1943 n.° 125; Lafuente Ferrari 1944 n.° 81; Pantorba n.° 79; López-Rey 1963 n.° 73; Bardi n.° 80; Gudiol n.° 109; López-Rey 1979 n.° 92; Brown n.° 16; Gállego n.° 49.

Igual que sucede con otras obras, inicialmente *Esopo* y *Menipo* (cat. n.° 89) se consideraron del último estilo de Velázquez (Curtis, 1883; Beruete, 1898; Justi, 1903; Mayer, 1936). Sólo Von Loga (1913), al que sigue Camón Aznar (1964), los situó hacia 1628, algo que Mayer admite con reservas y siempre matizando que se repintarían posteriormente. La datación defendida por la mayoría de la crítica se centra, con leves oscilaciones, a finales de la década de 1630: Harris (1982) propone el período 1636-1640; Marías (1996), hacia 1638; Allende-Salazar (1925), Pantorba (1955), López-Rey (1963) y Bardi (1969) la ubican en torno a 1639-1640, y Brown (1986) alrededor de 1640. A pesar de que no existen evidencias documentales, en general se acepta que fueron pintados para la Torre de la Parada, en relación con los dos filósofos de Rubens.
Brown (1986; con Garrido, 1998) llama la atención respecto a la ausencia de precedentes en representar a Esopo y Menipo como pareja, y cree que la razón obedece a sus respectivas visiones del mundo. En su opinión, la apariencia de Esopo responde a su leyenda biográfica y, de acuerdo con López-Rey (1979) y Portús (1998), alude a la posible conexión con el grabado de Giovanni Battista Porta sobre la comparación fisionómica de los rasgos de un hombre con un buey. Asimismo, identifica su actitud con el emblema del tipo flemático de Ripa, hipótesis que Gállego (1990) matiza porque sólo oculta una mano. Para este último, las figuras de ambos entroncarían con la corriente satirizante de la cultura antigua propia del Siglo de Oro. En cambio, según Moreno Villa (1920) muestran la pobreza que sufren los artistas y filósofos; para López-Rey serían las contrafiguras del pícaro; Maravall (1960) lo ve como la protesta contra el seudo-humanismo imperante en la época, y Marías los considera el testimonio de la sabiduría del hombre corriente. Por su parte, Camón Aznar no cree que *Esopo* sea un tipo burlesco, sino un modelo que estaba cojo y que posó profesionalmente para el pintor.
Por razones técnicas, Garrido (1992 y 1998) piensa que Velázquez pintó a *Esopo* en segundo lugar.

89.
Menipo

Óleo sobre tela, 178,5 × 93,5 cm
Hacia 1636-1640
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Torre de la Parada, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 31; Allende-Salazar n.° 98; Mayer n.° 66; Lafuente Ferrari 1943 n.° 120; Lafuente Ferrari 1944 n.° 82; Pantorba n.° 80; López-Rey 1963 n.° 78; Bardi n.° 79; Gudiol n.° 110; López-Rey 1979 n.° 93; Brown n.° 22; Gállego n.° 50.

Menipo presenta los mismos problemas de cronología e interpretación que su compañero, *Esopo* (véase cat. n.° 88). Respecto al orden de ejecución de la pareja, Garrido (1992 y 1998) sugiere que éste se pintó en primer lugar.

90.
Marte

Óleo sobre tela, 181 × 99 cm
Hacia 1639-1641
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Torre de la Parada, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real - Real Academia de San Fernando, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 31; Allende-Salazar n.° 103; Mayer n.° 55; Lafuente Ferrari 1943 n.° 120; Lafuente Ferrari 1944 n.° 83; Pantorba n.° 82; López-Rey 1963 n.° 61; Bardi n.° 81; Gudiol n.° 108; López-Rey 1979 n.° 94; Brown n.° 21; Gállego n.° 51.

Probablemente pintado para la Torre de la Parada. Por su estilo, inicialmente se dató entre 1651 y 1660 (Curtis, 1883; Cruzada Villaamil, 1885; Justi, 1888; Beruete, 1898; Mayer, 1936). Camón Aznar (1964) pensó en un momento cercano al segundo viaje a Italia, y fue Allende-Salazar (1925), situándolo hacia 1640-1642, el primero en aproximarse al período dentro del cual se mueven los historiadores posteriores: entre finales de la década de 1630 y principios de la de 1640.
Camón Aznar sugirió que el bufón Antonio Bañules podría haber prestado su rostro a este Marte, y en cuanto a las fuentes iconográficas, se han repetido el *Ares Ludovisi* de Roma y *El pensador* de Miguel Ángel, que ya señaló Justi.
Gállego (1990) mantiene la interpretación de esta obra como una parodia de los dioses paganos y recoge la que lo ve como una imagen de la decadencia militar española (Angulo, 1960). En cambio, Brown (1986), de acuerdo con Harris (1982), rechaza ambas lecturas y lo considera la continuación del episodio de los amores de Marte y Venus narrado por Velázquez en *La fragua de Vulcano*. Por su parte, Marías (1996) cree que Marte sencillamente está descansando en una actitud que por tradición se asocia a la melancolía.

91.
Autorretrato

Óleo sobre tela, 45,8 × 38 cm
Hacia 1640
Museo de Bellas Artes de San Pío V, Valencia

Procedencia: Roma, colecciones vaticanas - Livorno - Valencia, José Martínez - Valencia, Academia de Bellas Artes.

Bibliografía: Curtis n.° 198; Allende-Salazar n.° 102; Mayer n.° 172; Lafuente Ferrari 1943 n.° 74; Lafuente Ferari 1944 n.° 79; Pantorba n.° 73; López-Rey 1963 n.° 176; Bardi n.° 82; Gudiol n.° 143; López-Rey 1979 n.° 96; Brown n.° Q8; Gállego n.° 67.

Mayer (1936) lo considera una copia; Pantorba (1955) y Bardi (1969) lo admiten con reservas; Du Gué Trapier (1948) y Camón Aznar (1964) creen que su mal estado de conservación impide formar un juicio seguro.
La reciente restauración de 1986 ha demostrado que se trata de una obra auténtica (Garrido, 1992).
Tanto la cuestión de su tamaño original como la de la fecha de ejecución son motivo de discusión
El cuadro podría haber sido comprado en Sevilla por Isabel Farnesio y regalado posteriormente a Farinelli.

92.
Retrato de una joven

Óleo sobre tela, 51,5 × 41 cm
Hacia 1640
The Hispanic Society, Nueva York

Procedencia: Londres, W. Wellesley - Edimburgo, Arthur Sanderson - París, Rudolf Kann - Wildestein - Nueva York, Duveen Bros.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 108; Mayer n.° 569; Lafuente Ferrari 1944 n.° 86; Pantorba n.° 87; López-Rey 1963 n.° 608; Bardi n.° 88; Gudiol n.° 120; López-Rey 1979 n.° 97; Brown 91.

Beruete (1898) identifica a la niña con Francisca, la hija de Velázquez, hipótesis rechazada por Du Gué Trapier (1948); Gallego (1983) y Marías (1996) la identifican con su nieta Inés.
Ni Harris (1982) ni Brown (1986) la mencionan.

93.
Francisco Lezcano, el niño de Vallecas

Óleo sobre tela, 107,5 × 83,5 cm
Hacia 1636-1644
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Torre de la Parada, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 67; Allende-Salazar n.° 114; Mayer n.° 457; Lafuente Ferrari 1943 n.° 122; Lafuente Ferrari 1944 n.° 96; Pantorba n.° 68; López-Rey 1963 n.° 429; Bardi n.° 74; Gudiol n.° 103; López-Rey 1979 n.° 99; Brown n.° 70; Gállego n.° 52.

Excepto para Brown (1986) y Garrido (1992), la identidad del retratado no ofrece dudas. Pero, según parece, el apodo es erróneo. Estuvo al servicio del príncipe Baltasar Carlos desde 1634 y ciertos autores, siguiendo a Moreno Villa (1939), creen reconocerlo en el enano que acompaña al príncipe en el retrato de Boston, algo descartado por la datación de dicho retrato (véase cat. n.° 49).
Justi (1903), Beruete (1898) y Mayer (1936) lo fecharon en la década de 1650 ignorando que falleció en 1649. Allende-Salazar (1925) lo ubicó hacia 1646, pero dado que se ausentó de la corte desde 1645, otros autores como Du Gué Trapier (1948), Gaya Nuño (en Justi, 1953), Camón Aznar (1964), López-Rey (1963 y 1981) y Harris (1982) piensan en un momento previo, en torno a 1643-1645, antes de partir. Por el contrario, Pantorba (1955) lo adelanta a 1638-1640, Bardi (1969) y Gudiol (1973) a 1637, Marías (1996) a 1634-1636, y Brown a 1636-1638, que explica el estilo audaz y la perspectiva por la ubición elevada que iba a tener en la Torre de la Parada. Se ha dicho que lleva entre las manos un trozo de pan o un casco de teja (Madrazo, 1872), una piedra (Justi), pinceles (Camón Aznar) y una baraja (Brown), como símbolo de la ociosidad. Gállego (1990) se inclina por la opción de Brown, aunque sugiere que quizá se trate de un librito.

94.
Felipe IV en el sitio de Fraga

Óleo sobre tela, 129,8 × 99,4 cm
1644
The Frick Collection, Nueva York

Procedencia: Madrid, Colección Real - Colección del Duque de Parma - Suiza, Castillo de Wartegg - Austria, Castillo de Schwartzau - Viena - Londres, Thomas Agnew and Sons - Nueva York, Knodeller.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 113; Mayer n.° 228; Lafuente Ferrari 1943 n.° 82; Lafuente Ferrari 1944 n.° 91; Pantorba n.° 84; López-Rey 1963 n.° 255; Bardi n.° 91; Gudiol n.° 121; López-Rey 1979 n.° 100; Brown n.° 42.

Beruete (1911) identificó esta obra como el retrato de Fraga en vez del de la Dulwich, como se creía tradicionalmente, que él atribuyó a Mazo. Esta identificación ha sido aceptada por todos los críticos posteriores, salvo temporalmente por Sánchez Cantón (1943 y 1945), que también la acabó admitiendo (1949).
El retrato se hizo en tres sesiones.
Brown (1986) sugiere que se inspiraría en el retrato del Cardenal Infante, de Van Dyck, presente en la colección real desde 1636.

95.
Retrato ecuestre de Felipe IV

Óleo sobre tela, 393 × 267 cm
Hacia 1645
Galería de los Uffizzi, Florencia

Procedencia: Madrid, Marqués de Heliche - Florencia, Palacio Pitti.

Bibliografía: Curtis n.° 103; Mayer n.° 195; Pantorba n.° 155; López-Rey 1963 n.° 198; Bardi n.° 91C; Gudiol n.° 122; López-Rey 1979 n.° 101.

Copia del retrato de Rubens por Mazo en la que únicamente la cabeza sería obra de Velázquez (Pita, 1952; López-Rey, 1959; Gállego, 1983). Harris (1982) no la menciona y Brown (1986) no la acepta.

96.
Don Diego de Acedo, el primo

Óleo sobre tela, 106 × 82,5 cm
1636-1644
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Torre de la Parada, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, El Pardo, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 69; Allende-Salazar n.° 111; Mayer n.° 452; Lafuente Ferrari 1943 n.° 84; Lafuente Ferrari 1944 n.° 92; Pantorba n.° 85; López-Rey 1963 n.° 420; Bardi n.° 92; Gudiol n.° 105; López-Rey 1979 n.° 102; Brown n.° 64; Gállego n.° 55.

Desde Madrazo (1872), la historiografía ha identificado esta obra con el retrato de Don Diego de Acedo «El Primo» pintado por Velázquez en Fraga en 1644, y pareja con el de *Francisco Lezcano* (cat. n.° 94) en la Torre de la Parada. Sin embargo, y aun manteniendo dicha datación, tras su aceptación inicial López-Rey (1979) duda si no se tratará de Sebastián de Morra, pues en el Alcázar existía un retrato de este último junto a otro retrato distinto de «El Primo», y quizá se hayan confundido (véase cat. n.° 97).
En opinión de Brown (1986), la conjetura de López-Rey carece de argumento concluyente. Sin embargo, por otro lado, cree que el retrato pintado en Fraga sería el conservado en el Alcázar, hoy perdido, y en este caso estaríamos ante un retrato realizado para la Torre de la Parada en 1636-1638, con características semejantes al de Lezcano, fechas por las que, basándose en la preparación del lienzo, se inclina también McKim-Smith (1993). Eso explicaría que el paisaje sea la Sierra de Guadarrama, algo que los autores anteriores atribuían a que Velázquez pintó esa parte tras regresar a Madrid desde Fraga.
La indumentaria y el libro aludirían al oficio burocrático del personaje, y se ha señalado que el apodo podría indicar el parentesco con cierto personaje de la corte e incluso con el propio pintor (Gaya, 1953; Pantorba, 1955).
O también aludir al modo en que el rey se dirigía a los grandes, satirizando así al personaje, que aparece con la cabeza cubierta (Portús, 1999).
Garrido (1992), por motivos técnicos, rechaza la idea de López-Rey y Brown sobre que el sombrero sea un añadido posterior.

97.
Don Sebastián de Morra

Óleo sobre tela, 106,5 × 81,5 cm
Hacia 1645
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Real Alcázar, Madrid, Colección Real - Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 68; Allende-Salazar n.° 109; Mayer n.° 451; Lafuente Ferrari 1943 n.° 123; Lafuente Ferrari 1944 n.° 93; Pantorba n.° 86; López-Rey 1963 n.° 430; Bardi n.° 93; Gudiol n.° 106; López-Rey 1979 n.° 103; Brown n.° 84; Gállego n.° 54.

Identidad del protagonista establecida por Madrazo (1872). Se adscribe unánimemente al período 1643-1644, a excepción de Mayer y Beruete (1898), que lo fecharon en los años cincuenta. Su actividad en la corte transcurrió entre 1643 y 1649, año de su fallecimiento (Moreno Villa, 1939). Según Garrido (1992), el lienzo sufrió recortes y añadidos posteriores, y las fracturas laterales sugieren un corte violento, quizá para ser salvada de un incendio. Inventariada entre las pinturas rescatadas del incendio del Alcázar de 1734 con un formato oval. López-Rey (1979) identifica este cuadro con el de dicho inventario, si bien plantea la posibilidad de que el personaje no sea Sebastián de Morra, sino don Diego de Acedo «El Primo». Sus retratos estaban juntos en el Alcázar sin especificar los nombres, sólo uno se salvó del incendio y en un inventario del siglo XVIII se citaba una copia del presente retrato describiendo al protagonista como «El Primo» (véase cat. n.° 96).

98.
La coronación de la Virgen

Óleo sobre tela, 178,5 ×134,5 cm
Hacia 1640-1645
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Real Alcázar, Madrid, Colección Real - Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 5; Allende-Salazar n.° 104; Mayer n.° 17; Lafuente Ferrari 1943 n.° 76; Lafuente Ferrari 1944 n.° 85; Pantorba n.° 83; López-Rey 1963 n.° 23; Bardi n.° 86; Gudiol n.° 96; López-Rey 1979 n.° 105; Brown n.° 5; Gállego n.° 59.

Cruzada Villaamil (1885), Justi (1903) y Beruete (1898), que la equiparó con el estilo de *Las hilanderas*, la catalogaron entre la producción tardía de Velázquez. El resto de la crítica la sitúa en el comienzo de la década de 1640, considerando que sirvió de modelo para un cuadro de Jusepe Martínez pintado en 1644. Sin embargo, en opinión de López-Rey (1979), Martínez pudo verla incompleta, o incluso limitarse a seguir sugerencias de Velázquez, por lo que la fecha hacia 1645, próxima a *La Venus del espejo* y *La fábula de Aracne*. Siguiendo a Palomino (1724), Gudiol (1973), Garrido (1992) y McKim-Smith (1993) por razones técnicas prefieren datarla hacia 1635. Sólo López-Rey pone en entredicho su ubicación original en el Oratorio de la Reina del Alcázar, mencionada por Palomino.
En cuanto a fuentes, se han indicado una obra de Martínez Montañés, las versiones de El Greco del mismo tema, una xilografía de Durero, o un grabado de Rubens sobre el mismo asunto (Angulo, 1947; Gerstenberg, 1957; Harris, 1982).

99.
Don Juan Francisco Pimentel X, conde de Benavente

Óleo sobre tela, 109,5 × 88,5 cm
1648
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio de La Granja, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 182; Allende-Salazar n.° 124; Mayer n.° 333; Lafuente Ferrari 1943 n.° 88; Lafuente Ferrari 1944 n.° 99; Pantorba n.° 92; López-Rey 1963 n.° 487; Bardi n.° 97; Gudiol n.° 126; Gállego n.° 60.

El inventario de 1746 del palacio de La Granja atribuye esta obra a Tiziano, de quien, por otra parte, se han advertido influencias. Los catálogos más antiguos de Velázquez la consideran autógrafa; sin embargo, ya Du Gué Trapier (1948) alberga dudas al respecto. Pantorba, (1955), Camón Aznar (1964), Bardi (1969), Gudiol (1973), Gállego (1990), Marías (1996) y Bottineau (1998) la admiten como auténtica. Harris (1982), Brown (1986) y Brown y Garrido (1998) no la citan. López-Rey (1963) la acepta, pero la excluye posteriormente (1979). El catálogo del Museo del Prado de 1996 sí la incluye, si bien no figura en la guía de Velázquez de dicha institución (Portús, 1999), y se expone como «atribuida» al pintor.
Madrazo (1872) y Cruzada Villaamil (1885) suponían que el retratado era don Antonio Alonso Pimentel, IX conde de Benavente. Fue Beruete (1898) quien lo identificó por primera vez con su hijo Juan Francisco, quien sería el X conde de Benavente, aunque no con total seguridad. Desde entonces, la mayoría de los autores secundan la hipótesis de Beruete. Allende-Salazar y Sánchez Cantón (1919) añaden además que el primero quedaría descartado al no haber obtenido nunca la insignia que luce el personaje: la de la Orden del Toisón de Oro. En cambio, don Juan Francisco la recibió en 1648, lo que ha servido para fechar el retrato en dicho año, antes del segundo viaje a Italia de Velázquez. Sin embargo, Garrido (1992) lo cree de los años treinta, por lo que, a pesar del Toisón, identificaría al retratado con don Antonio Alonso.

100.
La Venus del espejo

Óleo sobre tela, 122,5 × 177 cm
1644-1648
The National Gallery, Londres

Procedencia: Madrid, Marqués del Carpio - Madrid, Duques de Alba - Madrid, Manuel Godoy - Londres, W. Buchanan - Rockeby Hall, John Bacon Sawrey Morrit - Londres, Agnew and Sons.

Bibliografía: Curtis n.° 34; Allende-Salazar n.° 151; Mayer n.° 58; Lafuente Ferrari 1943 n.° 118; Lafuente Ferrari 1944 n.° 120; Pantorba n.° 90; López-Rey 1963 n.° 64; Bardi n.° 105; Gudiol n.° 132; López-Rey 1979 n.° 106; Brown n.° 25; Gállego n.° 63.

Madrazo (1874) identificó este cuadro con el de Cupido y Psique mencionado en los inventarios del Alcázar y pensó que se había llevado al palacio de los Alba después del incendio del Alcázar; lo mismo pensaban Curtis (1883), Justi (1903) y Beruete (1898), aunque en la edición inglesa (1906) los señala ya como obras distintas, que no coinciden ni en tema ni en medidas. Velázquez funde en una imagen dos temas tradicionales, el de la Venus echada y el del aseo de Venus. Además de los precedentes obvios de Tiziano y Rubens, su posición estaría inspirada para Justi (1903) en el *Hermafrodita*, para Tolnay (1945 y 1960) en los desnudos sobre el luneto de *David y Goliath* en el techo de la Capilla Sixtina, y para Soria (1953) en una *Venus y Adonis* de A. Blocklandt grabada por Philip Galle y que se inspira también en Miguel Ángel. Para McKim-Smith (1993), la posición de la Venus se debería a que repite invertida la postura de una *Dánae* atribuida entonces a Tintoretto con la que formaba pareja en la colección del marqués del Carpio (Bull y Harris 1986). En cuanto a su significado, para Soria (1957) sería una alegoría de la vanidad y para Gállego (1968) una alegoría del «Amor vencido por la Belleza».
Beruete (1898), Justi (1903), Allende-Salazar (1925), Mayer (1936), Lafuente Ferrari (1943 y 1944) y Du Gué Trapier (1948) la fechaban a mediados de los años cincuenta, en la misma época que *Las hilanderas*, opinión generalizada hasta que Pita (1952) demostró documentalmente su presencia en la colección del Carpio en junio de 1951. Esto obligaría a adelantar la fecha de ejecución antes de noviembre de 1648 (Pantorba, 1955; López-Rey, 1963 y 1981; Marías, 1996) –Baticle (1969) selalaba que el lienzo es similar a los utilizados en España– o suponer que fuera pintada en Italia entre 1649 y 1650 y enviada a España desde allí (Sánchez Cantón, 1960; Camón Aznar, 1964; Bardi, 1969; Gállego, 1983). Harris (1982) y Brown (1986) se inclinan cautelosamente hacia esta segunda hipótesis. Bottineau (1998), que recoge la sugerencia de Baticle (1969), afirma también la existencia de razones estilísticas que apoyan la hipótesis italiana.
En la parte superior se puede reconocer una banda añadida, lo que ha hecho pensar a algunos que la figura de Cupido no estuviera prevista originalmente y que la añadiera posteriormente (MacLaren, 1943, y MacLaren y Braham, 1970),

lo que rechazan Gerstenberg (1957) y Soria (1960). MacLaren (1952) y Gerstenberg (1957) creen que el rostro reflejado en el espejo es de otra mano. Los desajustes en la imagen reflejada en el espejo señalados por Brown (1986) quizá no lo fueran tales si, como señala Marías (1996), el cuadro estuviera pensado para verse no frontalmente, sino desde una posición situada hacia la derecha. En 1965 se llevó a cabo una restauración que suprimió repintes antiguos y que hizo aflorar algunos de los *pentimenti* de Velázquez.
La tela está cortada por la parte izquierda.

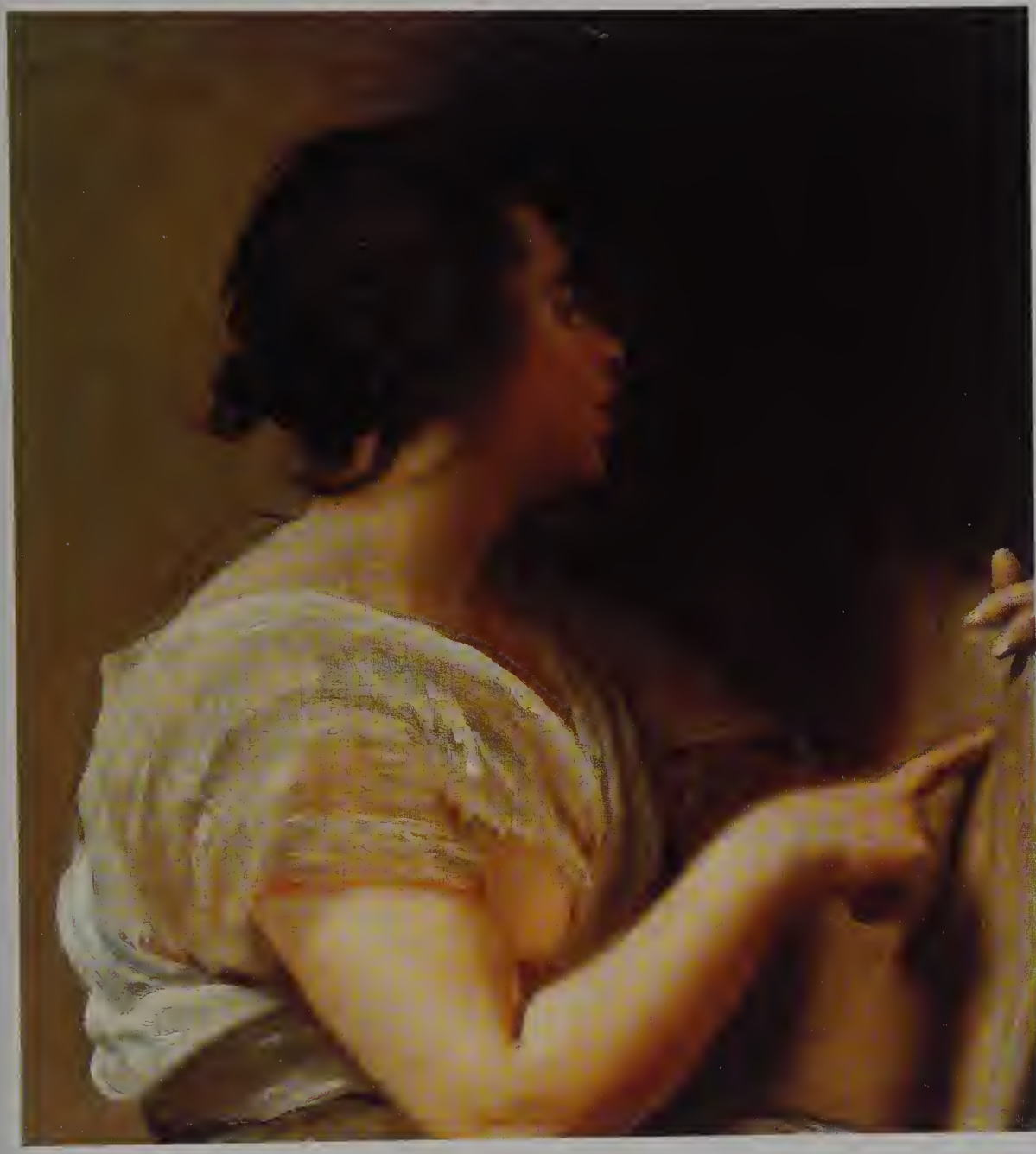
101.
Sibila

Óleo sobre tela, 64 × 58 cm
Hacia 1644-1648
Meadows Museum, Dallas

Procedencia: Milán, colección privada - Munich, Julius Böhler - Nueva York, I. Reinhardt Gallery - Toledo (Ohio), John Willys.

Bibliografía: Mayer n.° 50; Pantorba n.° 104; López-Rey 1963 n.° 591; Bardi n.° 41C; Gudiol n.° 134; López-Rey 1979 n.° 108; Brown n.° 86; Gállego n.° 26.

Mayer (1936) señaló su relación con la Aracne de *Las hilanderas* y López-Rey (1963 y 1981) mantiene esa identificación del personaje. Aunque se aleja mucho del modelo de Ripa, Jordan (1974) la cree una alegoría de la pintura; para Gállego sería Clío, la musa de la Historia.
Hay muchas dudas sobre la fecha de la obra: para López-Rey (1963 y 1979) y Gudiol (1973) sería de 1644-1648, Brown (1986) la situaría en la década de 1640, mientras que Bardi (1969) la adelantaría a los años 1630 por semejanza al Apolo de *La fragua de Vulcano*. Pantorba (1955) y Camón Aznar (1964) no la mencionan.



102.
La infanta María Teresa

Óleo sobre tela, 48,3 × 36,8 cm
1647-1651
The Metropolitan Museum od Art, Nueva York

Procedencia: Cádiz, galería Zenón - París, Trotti & Co. - Nueva York, Henry Clay Frick - Nueva York, Philip Lehmann - Nueva York, Robert Lehmann.

Bibliografía: Mayer n.° 515; Lafuente Ferrari 1943 n.° 105; Lafuente Ferrari 1943 n.° 106; Lafuente Ferrari 1944 n.° 109; Pantorba n.° 104; López-Rey 1963 n.° 384; Bardi n.° 99; López-Rey 1979 n.° 109; Brown n.° 51.

Beruete (1909) incluye por primera vez el cuadro en la edición alemana. Harris (1982) no lo menciona y Brown (1986) piensa que, por su reducido tamaño y su carácter inconcluso, pudiera tratarse de uno de los estudios del natural que utilizaba Velázquez como modelos para sus retratos oficiales. Allende-Salazar (1925), Mayer (1936) y Lafuente Ferrari (1943 y 1944) fechan el retrato en 1651, nada más regresar de Italia, mientras que López-Rey (1963) y Bardi (1969) lo hacen en 1648 y Brown (1986) en 1647 o 1648.

103.
Un caballero de la Orden de Santiago

Óleo sobre tela, 67 × 56 cm
Hacia 1645-1650
Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde

Procedencia: Módena, príncipe Cesare Ignacio d'Este.

Bibliografía: Curtis n.° 226; Allende-Salazar n.° 123; Mayer n.° 372; Lafuente Ferrari 1943 n.° 90; Lafuente Ferrari 1944 n.° 102; Pantorba n.° 91; López-Rey 1963 n.° 539; Bardi n.° 94; Gudiol n.° 128, Brown n.° 76.

Se ignora la identidad del personaje a pesar de que Allende-Salazar (1925) propuso la identificación con el retrato de don Fernando Fonseca.
En el siglo XVII, en Módena figuraba como Velázquez, pero más tarde se atribuyó a Rubens y a Tiziano. Beruete (1898) y Justi (1903) devolvieron la atribución a Velázquez.

104.
Juan de Pareja

Óleo sobre tela, 81,3 × 69,9 cm
1649-1650
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Procedencia: Roma, Cardenal Traiano Acquaviva (?) - Nápoles, colección Baranello - Nápoles, Sir William Hamilton - Longford Castle, Conde de Radnor.

Bibliografía: Curtis n.° 180; Allende-Salazar n.° 127; Mayer n.° 351; Lafuente Ferrari 1943 n.° 96; Lafuente Ferrari 1944 n.° 104; Pantorba n.° 98; López-Rey 1963 n.° 517; Bardi n.° 106; López-Rey 1979 n.° 112; Brown n.° 73; Gállego n.° 66.

Juan de Pareja era esclavo y ayudante de Velázquez. Según Palomino, el rey le concedió la libertad gracias a sus habilidades como pintor. Stirling (1848) fue el primero en identificar este cuadro con el retrato de Pareja. Waagen descubrió un retrato similar en Castle Howard, siendo admitidos ambos como obra de Velázquez (Justi, 1888) hasta que Beruete (1898) consideró, ya de manera definitiva, como original el del conde de Radnor.

105.
El barbero del Papa

Óleo sobre tela, 50,5 × 47 cm
1650
Colección privada, Nueva York

Procedencia: Chilham Castle, Sir Edmund Davis - París-Nueva York, Wildenstein.

Bibliografía: Curtis n.° 229g; Mayer n.° 463; Pantorba n.° 170; López-Rey n.° 482; Bardi n.° 101; Gudiol n.° 139; López-Rey 1979 n.° 113; Brown n.° 82; Gállego n.° 69.

Mayer (1936) fue quien identificó este retrato con uno de los realizados en Roma y propuso la identidad de Michelangelo, el barbero de Inocencio X, generalmente aceptada, aunque Brown (1986) señala que no hay ningún argumento que sostenga tal identificación.
Pantorba (1955), que sólo conoció el retrato por fotografía, es el único a quien le parece una obra dudosa.

106.
Inocencio X

Óleo sobre tela, 140 × 120 cm
Firmado
1650
Galería Doria-Pamphili, Roma

Procedencia: Roma, Príncipe Doria-Pamphili.

Bibliografía: Curtis n.° 85; Allende-Salazar n.° 128; Mayer n.° 409; Lafuente Ferrari 1943 n.° 98; Ferari 1944 n.° 106; Pantorba n.° 100; López-Rey 1963 n.° 443; Bardi n.° 107; Gudiol n.° 136; López-Rey 1979 n.° 114; Brown n.° 71.

Se conservan ocho dibujos preparatorios en dos hojas de papel, cuya atribución es segura (McKim-Smith, 1980).

Inocencio X.

107.
Inocencio X

Óleo sobre tela, 82 × 71,5 cm
1650
Apsley Hose, Londres

Procedencia: Madrid, Marqués de la Ensenada - Madrid, Palacio Real - Londres, Duque de Wellington.

Bibliografía: Curtis n.° 187; Mayer n.° 412; Pantorba n.° 99; López-Rey 1963 n.° 446; Bardi n.° 107B; Gudiol n.° 137; López-Rey 1979 n.° 115; Brown n.° 72.

Podría tratarse del retrato mencionado en el inventario de los bienes de Velázquez, traído a España por él mismo (Harris, 1958).
Justi (1903) lo considera un estudio del natural con colaboración de otra mano, opinión compartida por López-Rey (1979). Beruete (1898), Allende-Salazar (1925) y Pantorba (1955) lo rechazan.

108.
Camilo Massimi

Óleo sobre tela, 73,6 × 58,5 cm
1650
Colección Bankes, Kingston Lacy

Procedencia: Roma, Cardenal Massimi - Nápoles, Marqués del Carpio - Kingston Lacey, Ralph Bankes.

Bibliografía: Curtis n.os 218 y 229d; Mayer n.° 432; López-Rey 1963 n.° 471; Bardi n.° 100; Gudiol n.° 140; López-Rey 1979 n.° 116; Brown n.° 61; Gállego n.° 68.

Harris (1958) identificó al modelo con el cardenal Massimi, camarero de Inocencio X.

109.
El cardenal Astalli

Óleo sobre tela, 61 × 48,5 cm
1650
The Hispanic Society, Nueva York

Procedencia: Nápoles, Palacio Real (?) - Roma, colección privada - París, Trotti & Co. - Nueva York, Francis Lathrop.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 122; Mayer n.os 427 y 428; Lafuente Ferrari 1943 n.° 86; Lafuente Ferrari 1944 n.° 90; Pantorba n.° 101; López-Rey 1963 n.° 458; Bardi n.° 104; Gudiol n.° 138; López-Rey n.° 117; Brown n.° 57.

Du Gué Trapier (1944) rectificó la identificación errónea con el cardenal Pamphilli (Venturi, 1899) por la actual.
Beruete (1898) lo creía pintado en 1644-1647, cuando el cardenal Pamphilli estaba en España.

110.
La infanta María Teresa

Óleo sobre tela, 44,5 × 40 cm
1651-1652
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Procedencia: París, colección Ledieu - Nueva York, coronel Payne Bingham - Nueva York, Duveen Bros - Nueva York, Jules S. Bache.

Bibliografía: Curtis n.° 249; Mayer n.° 521; Pantorba n.° 107; López-Rey 1963 n.° 385; Bardi n.° 109; Gudiol n.° 145; López-Rey 1979 n.° 118; Brown n.° 50; Gállego n.° 70.

Beruete (1898) lo cree un retrato de la reina Mariana.
Bardi (1969), López-Rey (1963) y Gudiol (1973) lo fechan hacia 1651-1652, Pantorba (1955) retrasa su fecha hasta 1654 y lo cree el último retrato de la infanta.
Para Brown (1986), se trataría de un pequeño estudio del natural para utilizarlo posteriormente como modelo. El retrato ha sido recortado en varias ocasiones y luego ligeramente ampliado. El fragmento original de Velázquez es sólo de 33 × 37,5 cm.

111.
La infanta María Teresa

Óleo sobre tela, 127 × 98,5 cm
1651-1653
Kunsthistorisches Museum, Viena

Procedencia: Viena, colecciones imperiales.

Bibliografía: Mayer n.° 517; Lafuente Ferrari 1943 n.° 107; Pantorba n.° 105; López-Rey n.° 386; Bardi n.° 111; Gudiol n.° 150; López-Rey 1979 n.° 119; Brown n.° 52.

Aunque en las colecciones imperiales figuraba como retrato de la infanta María Teresa, Justi (1903) identificó el modelo, erróneamente, con la reina Mariana de Austria. El retrato se envió al emperador el 23 de febrero de 1653.

112.
Felipe IV, en busto

Óleo sobre tela, 69 × 56 cm
1652-1655
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Palacio Real, Madrid, Colección Real - Real Academia de San Fernando, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 128; Allende-Salazar n.° 144; Mayer n.° 246; Lafuente Ferrari 1943 n.° 93; Lafuente Ferrari 1944 n.° 118; Pantorba n.° 114; López-Rey 1963 n.° 266; Bardi n.° 115; Gudiol n.° 146; López-Rey 1979 n.° 120; Brown n.° 40; Gállego n.° 78.

De autografía indiscutible, Allende-Salazar (1925) dató este cuadro entre 1655-1660; Mayer (1936), entre 1655-1658, y Pantorba (1955), próximo a 1656. El resto de especialistas lo cree anterior a 1655, en base a la existencia de un grabado de Pedro de Villafranca fechado en dicho año que sigue con fidelidad este busto. Algunos, como Mayer o Brown (1986), lo consideran un estudio para el retrato de *Felipe IV* de la National Gallery de Londres (cat. n.° 123). Por motivos técnicos, Garrido (1992) opina que este cuadro es anterior al londinense, lo que confirmaría dicha hipótesis.

113.
La reina Mariana de Austria

Óleo sobre tela, 234 × 131,5 cm
1652-1653
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: El Escorial, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 237; Allende-Salazar n.° 137; Mayer n.° 484; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 n.° 110; Pantorba n.° 109; López-Rey 1963 n.° 355; Bardi n.° 110; Gudiol n.° 147; López-Rey 1979 n.° 121; Brown n.° 55; Gállego n.° 71.

La fecha más tardía para la ejecución de este retrato queda establecida por el hecho de que se enviara una réplica de taller a Viena en 1653. Y teniendo en cuenta que la reina estuvo enferma en 1651, se sitúa unánimemente en 1652 (Pantorba, 1955, y López-Rey, 1981, sugieren 1652-1653). Existe una versión en el Louvre que Justi (1903), Beruete (1898) y Pantorba consideraban original, si bien hoy la mayoría catalogan como réplica (López-Rey o Brown), que quizá era la enviada a Viena.

114.
La infanta Margarita

Óleo sobre tela, 128,5 × 100 cm
1654
Kunsthistorisches Museum, Viena

Procedencia: Viena, colecciones imperiales.

Bibliografía: Curtis n.° 253; Mayer n.° 524; Lafuente Ferrari 1943 n.° 113; Pantorba n.° 111; López-Rey 1963 n.° 394; Bardi n.° 113; Gudiol n.° 150; López-Rey 1979 n.° 122; Brown n.° 47; Gállego n.° 74.

Se suele fechar en torno a 1653, pero documentos recién publicados demuestran que, aunque el emperador venía solicitando un retrato de la infanta desde 1652, no se comenzó, al menos, hasta después de enero de 1654. El 8 de octubre de 1654 acusa recibo y agradece a Felipe IV su envío (Morán y Rudolf, 1992).

115.
La infanta Margarita

Óleo sobre tela, 105 × 88 cm
Hacia 1656
Kunsthistorisches Museum, Viena.

Procedencia: Viena, colecciones imperiales.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 150; Mayer n.° 531; Lafuente Ferrari 1943 n.° 115; Lafuente Ferrari 1944 n.° 119; Pantorba n.° 113; López-Rey 1963 n.° 402; Bardi n.° 116; Gudiol n.° 156; López-Rey 1979 n.° 123; Brown n.° 48.

La infanta tiene el mismo vestido y pose que en *Las meninas*.

116.
Las meninas (la familia de Felipe IV)

Óleo sobre tela, 318 × 276 cm
1656-1657
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Real Alcázar, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 21; Allende-Salazar n.° 145; Mayer n.° 166; Lafuente Ferrari 1943 n.° 116; Lafuente Ferrari 1944 n.° 121; Pantorba n.° 116; López-Rey 1963 n.° 229; Bardi n.° 117; Gudiol n.° 155; López-Rey 1979 n.° 124; Brown n.° 93; Gállego n.° 73.

Sin duda, la obra más famosa del maestro. Existe unanimidad respecto al año en que fue pintada y a la identidad de los personajes que fue proporcionada por Palomino. No obstante, hay diversos aspectos enigmáticos que han generado múltiples hipótesis. Uno de ellos es la construcción de la propia composición, que algunos creen elaborada a través de un complejo sistema de espejos y reglas geométricas (Del Campo y Francés, 1978). En opinión de Brown (1986), el problema reside en que Velázquez combinó sabiamente geometría e intuición. En cuanto al tema del lienzo ante el cual se sitúa Velázquez, se ha sugerido que fuese un retrato doble de los monarcas a pesar de que no se conozca ninguno semejante de su mano (Palomino, 1724; Tolnay, 1949; Emmens, 1961; Kubler, 1966; Gudiol, 1973; Harris, 1982; Marías, 1996), o el propio cuadro de *Las meninas* (Du Gué Trapier,1948; Gerstenberg, 1957; Camón Aznar, 1964). En opinión de López-Rey (1979), parece ocioso intentar descifrar esa cuestión. Aceptando que estuviera pintando el retrato de los reyes, Gudiol y Marías creen que es ese lienzo lo que se refleja en el espejo, a diferencia de los que piensan que el espejo refleja la imagen real de los monarcas que se hallan presentes en la estancia.
El tema del propio lienzo también ha sido objeto de desacuerdo. En este sentido, López-Rey recoge los distintos títulos que se le han aplicado en los inventarios reales, desde un retrato de la infanta, a uno de la Familia Real. Esta visión realista es la que mantuvieron Justi (1888) y sus contemporáneos. Tolnay fue el primero en interpretarlo como una alegoría de la creación artística. Posteriormente, y derivando de Tolnay, Brown (1981), de acuerdo con otros autores (Kubler, 1966), concibe la escena como un alegato a favor de la nobleza y liberalidad de la pintura, dada la presencia en el mismo cuadro del monarca y el pintor. Se suele aceptar que la infanta con su séquito ha ido a visitar al pintor, y el momento representado es cuando los reyes aparecen atrayendo la mirada de todos los personajes. El propio Brown (1986) considera que *Las meninas* es en parte una meditación sobre la naturaleza de la representación y la realidad. Velázquez hizo modificaciones durante el transcurso de la ejecución. Según Garrido (1992), la única modificación significativa afecta al autorretrato del pintor, bajo cuya cabeza hay otra distinta.

117.
La fábula de Aracne («Las hilanderas»)

Óleo sobre tela, 167 × 252 cm (222,5 × 293 cm con los añadidos)
Hacia 1657-1658
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Madrid, Don Pedro de Arce - Madrid, Don Luis de la Cerda, Duque de Medinaceli - Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 23; Allende-Salazar n.° 152; Mayer n.° 130; Lafuente Ferrari 1943 n.° 117; Lafuente Ferrari 1944 n.° 122; Pantorba n.° 120; López-Rey 1963 n.° 56; Bardi n.° 119; Gudiol n.° 133; López-Rey 1979 n.° 107; Brown n.° 18; Gállego n.° 62.

De cronología controvertida. Desde Justi (1888) hasta Du Gué Trapier (1948), fechada alrededor de 1657 en función de sus semejanzas estilísticas con *La Venus del espejo*. Sin embargo, precisamente por eso, López-Rey (1979) la cree pintada en torno a 1644-1648, como ya hizo Moreno Villa (1920) (véase cat. n.° 100). Además sugiere que Pedro de Arce pudo haber comprado el cuadro tras la muerte del pintor. El resto de autores se inclinan por la primera opción, como Brown (1986), que encuentra una relación más estrecha con *Las meninas* (cat. n.° 116) y con *Mercurio y Argos* (cat. n.° 120). Para McKim-Smith (1993), el examen técnico del cuadro no aporta pruebas concluyentes para apoyar o excluir ninguna de las dos dataciones.
Identificada tradicionalmente como la escena de una fábrica de tapices, aunque se dudó si no serían las Parcas (Mengs) o las bodas de Tetis y Peleo (Ortega y Gasset, 1943), hasta que Angulo (1948) reconoció el verdadero tema: la fábula de Aracne.
Para algunos, los personajes principales del fondo y del primer término son los mismos, y se interpreta como una alegoría de la nobleza de la pintura (Tolnay, 1949) comparando a Aracne con Tiziano (Brown, 1986). Azcárate (1960) o Sebastián (1984), haciendo una lectura emblemática, ven en el cuadro una alegoría política; López-Rey (1979) remite a la fábula de Aracne como símbolo de la amargura del pintor ante las críticas injustas; Marías (1996) piensa que Velázquez expone cómo narrar una fábula, y Brown (1998) lo ve como una declaración de su habilidad para realizar lo proeza más admirada por los antiguos: representar el movimiento.
Tiene añadidos que se han supuesto consecuencia del incendio del Alcázar de Madrid de 1734. Sin embargo, no hay evidencia documental de su presencia en dicho palacio, ni huellas materiales exclusivamente imputables al efecto del fuego (Garrido y Dávila, 1986; Garrido, 1992).

118.
La reina Mariana de Austria

Óleo sobre tela, 46,5 × 43 cm
1655-1656
Meadows Museum, Dallas

Procedencia: París, Wildestein - París, barón Maurice de Rothschild.

Bibliografía: Mayer n.° 493; Lafuente Ferrari 1943 n.° 111; López-Rey n.° 364; Bardi n.° 118A; López-Rey 1979 n.° 125; Brown n.° 54.

Allende-Salazar (1925) lo considera un estudio para el doble retrato perdido que se vería en el espejo de *Las meninas;* Mayer lo cree un estudio para el retrato de la colección Thyssen-Bornemisza; Brown (1986) piensa que Velázquez hizo este estudio del natural para utilizarlo como modelo en sus retratos después de que un cambio en la moda hiciera que la reina modificara su peinado.
Para Brown (1986), tan sólo la cabeza es obra de Velázquez.

119.
La reina Mariana de Austria

Óleo sobre tela, 64,7 × 54,6 cm
Hacia 1656
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Procedencia: París, colección E.G. - París, G. Mailand - Londres, W. de Zoete - Londres, Thomas Harris - Lugano, colección Thyssen-Bornemisza.

Bibliografía: Curtis n.° 243d; Mayer n.° 501; Lafuente Ferrari 1943 n.° 112; Lafuente Ferrari 1944 n.° 117; Pantorba n.° 115; López-Rey n.° 365; Bardi n.° 118; Gudiol n.° 162; López-Rey 1979 n.° 126.

Catalogada como original por Curtis en 1883.

120.
Mercurio y Argos

Óleo sobre tela, 128 × 250 cm
Hacia 1659
Museo del Prado, Madrid

Procedencia: Real Alcázar, Madrid, Colección Real - Palacio del Buen Retiro, Madrid, Colección Real - Palacio Real, Madrid, Colección Real.

Bibliografía: Curtis n.° 33; Allende-Salazar n.° 154; Mayer n.° 55; Lafuente Ferrari 1943 n.° 119; Lafuente Ferrari 1944 n.° 124; Pantorba n.° 119; López-Rey 1963 n.° 62; Bardi n.° 121; Gudiol n.° 159; López-Rey 1979 n.° 127; Brown n.° 23; Gállego n.° 76.

A excepción de Pantorba (1955), que lo fecha hacia 1658, y Camón Aznar (1964), que, sorprendentemente, piensa en el período transcurrido desde la llegada a Madrid de Velázquez hasta 1635, todos los historiadores sitúan la cronología de esta obra en 1659. Es entonces cuando el pintor la realizó, junto a tres lienzos más, perdidos en el incendio del Alcázar de 1734, para decorar el Salón de los Espejos de dicho palacio. Justi (1903) propuso como fuente para la figura de Argos el *Galo moribundo* de Roma. A finales del siglo XVIII se le hicieron añadidos que la mayoría creen motivados por los daños sufridos en el citado incendio. Sin embargo, por los análisis técnicos, Garrido (1992) opina que las pérdidas de tela de los bordes pudieron deberse simplemente al saneamiento lógico del lienzo antes de coser la banda adicional. La composición viene condicionada por la localización original del cuadro, entre dos ventanas y, según Orso (1986), a la altura de la vista, y no en alto, como se ha supuesto con frecuencia.

121.
La infanta Margarita

Óleo sobre tela, 127 × 107 cm
1659
Kunsthistorisches Museum, Viena

Procedencia: Viena, colecciones imperiales.

Bibliografía: Allende-Salazar n.° 155; Mayer n.° 534; Lafuente Ferrari 1943 n.° 127; Lafuente Ferrari 1944 n.° 125; López-Rey 1963 n.° 406; Bardi n.° 123; Gudiol n.° 157; López-Rey 1979 n.° 128; Brown n.° 49.

Se enviaría a Viena al mismo tiempo que el retrato del príncipe Felipe Próspero. Se recortó en el siglo XVIII dándole una forma oval y en 1923 se la devolvió su forma rectangular, aunque no sus medidas originales.

122.
El príncipe Felipe próspero

Óleo sobre tela, 128,5 × 99,5 cm
1659
Kunsthistorisches Museum, Viena

Procedencia: Graz, Schatz und Kunstkammer der Kaiserlichen Burg - Viena, colecciones imperiales.

Bibliografía: Curtis n.° 147; Allende-Salazar n.° 156; Mayer n.° 304; Lafuente Ferrari 1943 n.° 126; Lafuente Ferrari 1944 n.° 126; Pantorba n.° 121; López-Rey 1963 n.° 334; Bardi n.° 122; Gudiol n.° 158; López-Rey 1979 n.° 129; Brown n.° 37.

Enviado a Viena en 1659.

123.
Felipe IV

Óleo sobre tela, 64 × 53,7 cm
1656-1657
The National Gallery, Londres

Procedencia: Florencia, colección Demidoff.

Bibliografía: Curtis n.° 123; Allende-Salazar n.° 143; Mayer n.° 247; Lafuente Ferrari 1943 n.° 91; Lafuente Ferrari 1944 n.° 123; Pantorba n.° 117; López-Rey 1963 n.° 273; Bardi n.° 115D; Gudiol n.° 163; Brown 1986 n.° 39; Gállego n.° 77.

Es uno de los retratos más controvertidos de Velázquez: López-Rey (1963 y 1979) y Bardi (1969) la consideran copia de un ayudante; Du Gué Trapier (1948) plantea sus dudas, en cambio MacLaren y Braham (1970), Harris (1982) y Bottineau (1998) consideran que la cabeza es obra suya, aunque en el resto hubo colaboración de taller, y Brown (1986) la tiene por autógrafa. Marías (1996) también la admite.
El grabado de Villafranca, fechado en 1657, da una fecha límite para la realización del cuadro.

CRONOLOGÍA

1599	Nace en Sevilla y es bautizado en la parroquia de San Pedro.
1609	Velázquez ingresa en el taller de Francisco de Herrera el Viejo, donde permanece ocho meses.
1610	Se establece el contrato de aprendizaje de Velázquez con Francisco Pacheco por un período de seis años.
1617	Supera el examen que le capacita como pintor y le permite independizarse de su maestro.
1618	Se casa con Juana Pacheco. Ese mismo año nace su primera hija.
1622	Viaja a Madrid, retrata al poeta Luis de Góngora y visita la colección real de pintura.
1623	Se traslada definitivamente a la Corte y es nombrado Pintor del Rey.
1627	Resulta vencedor en el concurso convocado por Felipe IV para pintar un cuadro sobre *La expulsión de los moriscos,* donde compite con los pintores V. Carducho, E. Cajés y A. Nardi.
1627	Es nombrado Ujier de Cámara.
1628	Conoce a Rubens con motivo del segundo viaje de éste a España.
1629-1630	Viaja a Italia, visitando Génova, Milán, Venecia, Ferrara, Cento, Bolonia, Loreto, Roma y finalmente Nápoles, donde coincide con Ribera.
1633	Su hija Francisca se casa con su discípulo J. B. Martínez del Mazo.

1634	Tras su nombramiento el año anterior como Alguacil de casa y corte, ahora es nombrado Ayuda de guardarropa.
1634-1635	Interviene en la decoración del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro.
1643	Es nombrado Superintendente de las Obras Reales y Ayuda de Cámara.
1647	Es nombrado Veedor y Contador de las obras de la sala ochavada del Alcázar.
1649-1650	Realiza su segundo viaje a Italia.
1652	Es nombrado Aposentador de palacio.
1659	Es nombrado caballero de la Orden de Santiago.
1660	En junio asiste al matrimonio de la infanta María Teresa con Luis XIV de Francia, interviniendo en los preparativos en su calidad de Aposentador.
1660	En agosto fallece en Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

AINAUD DE LASARTE, J., 1946. «Pinturas de procedencia sevillana», *Archivo Español de Arte*.

AINAUD DE LASARTE, J., 1957. «Francisco Ribalta: Notas y comentarios», *Goya*.

AINAUD DE LASARTE, J., 1960. «Velázquez y los retratos de Don Fernando de Valdés», *Varia Velazqueña*, Madrid.

ALLENDE-SALAZAR, J., y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1919. *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*, Madrid.

ALLENDE-SALAZAR, J. (ed.), 1925. *Velázquez. Des Meisters Gemälde. Por Walter Gensel*, Berlín y Leipzig.

ANDREU, M., 1963. *Velázquez, son temps, son influence*, París.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1947. Velázquez: Cómo compuso sus principales cuadros, Madrid. 2.ª ed., Madrid, 1999.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1948. «Las hilanderas», *Archivo Español de Arte*, 21.

ANGULO, D., 1960. «La fábula de Vulcano, Venus y Marte y la fragua de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, n.° 33.

ANGULO, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1969. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971. *Pintura del siglo XVII*, «Ars Hispaniae», vol. XV, Madrid.

AZCÁRATE, J. M., 1960. «Noticias sobre Velázquez en la Corte», *Archivo Español de Arte*.

BARDI, P. M., 1969. *La obra pictórica completa de Velázquez*. Ed. española, Barcelona, 1970, 1973 y 1982.

BAXANDALL, D., 1957. «A dated Velázquez bodegón», *The Burlington Magazine*, vol. 99.

BERUETE, A. de, 1898. Velasquez, París. Ed. española, Madrid, 1987.

BERUETE Y MORET, A., 1922. *La paleta de Velázquez*. Madrid.

BERUETE Y MORET, A., 1913. «A hitherto unknow Velázquez», *The Burlington Magazine*.

BOTTINEAU, Y., 1998. *Velázquez*, París.

BRAHAM, A., 1981. *El Greco to Goya*, Londres.

BROWN, J., y ELLIOTT, J. H., 1981. *Un Palacio para el Rey*, Madrid.

BROWN, J., 1981. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid.

BROWN, J., 1986. *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid.

BROWN, J., y GARRIDO, C., 1998. *Velázquez, La técnica del genio*, Madrid.

BULL, D., y HARRIS, E., 1986. «The companion of Velázquez's Rokeby Venus and a source for Goya's Naked Maja», *Burlington Magazine*, n.° 128.

CAMÓN AZNAR, J., 1964. *Velázquez*, Madrid, 2 vols.

CAMPO Y FRANCÉS, A. del, 1978. *La magia de* Las Meninas. *Una iconología velazqueña*, Madrid.

CEBALLOS, 1991. Véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.

CRUZADA VILLAAMIL, G., 1885. *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velázquez*, Madrid.

CURTIS, CH. B., 1883. *Velázquez and Murillo*, Londres y Nueva York.

DAVIES, D., 1996. *Velázquez in Seville*. Catálogo exposición National Gallery of Scotland. Edimburgo.

DELENDA, O., 1993. *Velázquez, peintre religieux*. Ginebra.

DÍEZ DEL CORRAL, L., 1960. «Los paisajes de la Villa Medicis y el espíritu de la Antigüedad», *Varia Velazqueña*, Madrid.

DÍEZ DEL CORRAL, L., 1979. *Velázquez, la Monarquía e Italia*, Madrid.

EZQUERRA DEL BAYO, J., 1927. «La exposición franciscana», *Archivo Español de Arte*.

GÁLLEGO, J., 1974. *Velázquez en Sevilla*, Sevilla.

GÁLLEGO, J., 1983. *Diego Velázquez*, Barcelona.

GÁLLEGO, J., 1990. *Velázquez*, Catálogo exposición Museo del Prado, Madrid.

GARRIDO, C., y DÁVILA, M. T. y R., 1986. «*Las Hilanderas:* Estudio técnico y restauración», *Boletín del Museo del Prado*. T. VII, n.° 21.

GARRIDO, C., 1992. *Velázquez, Técnica y evolución*, Madrid.

GARRIDO, C., 1998. Véase BROWN, 1998.

GAYA NUÑO, J. A., 1953. «Después de Justi. Medio siglo de estudios velazquistas», en JUSTI, *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953.

GAYA NUÑO, J. A., 1960. «Juan Bautista del Mazo, el gran discípulo de Velázquez», *Varia Velazqueña*, Madrid.

GERSTENBERG, K., 1957. *Diego Velázquez*, Múnich-Berlín.

GESTOSO Y PÉREZ, J., 1910. *Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en abril de MCMX*, Madrid.

GÓMEZ MORENO, M., 1925. «Un Velázquez en el Museo de Orléans», *Archivo Español de Arte*.

GÓMEZ MORENO, M., 1960. «*Los Borrachos* y otras notas velazqueñas», *Varia Velazqueña*, vol. I, Madrid.

GUDIOL, J., 1973. *Velázquez*, Barcelona.

HARRIS, E., y ELLIOTT, J. H., 1976. «Velázquez and the Queen of Hungary», *The Burlington Magazine*.

HARRIS, E., 1978. «Velázquez's Apsley House Portrait: An identification», *The Burlington Magazine*, 120.

HARRIS, E., 1982. *Velázquez*, Oxford. Ed. española, Vitoria-Gasteiz, 1991.

HERNÁNDEZ PERERA, J., 1960. «Velázquez y las joyas». *Archivo Español de Arte*.

JORDAN, W., 1974. *The Meadows Museum: A Visitor's Guide to the Collection*, Dallas.

JUSTI, K., 1903. *Velázquez y su siglo*, Madrid, reed. de la de 1903 (1.ª ed. 1888). Madrid, 1999.

KEHRER, H., 1926. *Spanische Kunst von Greco bis Goya*, Múnich.

KUBLER, G., 1966. «Three remarks on The Meninas», *The Art Bulletin*.

LAFUENTE FERRARI, E., 1943. *Velázquez. Complete edition*, Londres.

LAFUENTE FERRARI, E., 1944. *Velázquez. Edición completa*, Barcelona.

LEVEY, M., 1971. *Painting at Court*, Nueva York.

LOGA, V. VON, 1913. «Zur Zeitbestimmung einiger Werke des Velázquez», *Jahrbuch der Preuszuschen Kunstsammlungen*.

LONGHI, R., 1927. «Un San Tomaso del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il '500' et il '600'», *Vita Artistica*.

LÓPEZ-REY, J., 1963. *Velázquez: A catalogue raisonné of his oeuvre*, Londres.

LÓPEZ-REY, J., 1979. Velázquez. The artist as a maker, Lausana-París. 2.ª ed. 1981. Reed., 1996 (*Velázquez. Painter of painters*, Colonia).

MACLAREN, N., 1943. *Velázquez, The Rokeby Venus*, Londres.

MACLAREN, N., 1952. *The Spanish School*, Londres.

MACLAREN, N., y BRAHAM, A., 1970. *The Spanish School*, Londres.

MADRAZO, P. DE, 1872. *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid.

MADRAZO, P., 1874. «Venus reclinada. Por Diego Velázquez de Silva», *La Ilustración Española y Americana*, t. XVIII, n.° 41.

MARAVALL, J. A., 1960. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid.

MARÍAS, F., 1996. *Diego Velázquez*, Madrid.

MARTÍNEZ RIPOLL, A., 1983. «*El San Juan en la isla de Patmos*, de Velázquez, y sus fuentes de inspiración iconográfica», *Áreas, Revista de Ciencias Sociales*, 3-4.

MAYER, A. L., 1921. «Einige unbekannte Arbelten des Velázquez». *Zeitschrif für bildende kunst*, Leipzig.

MAYER, A., 1927. «Three Studies», *The Burligton Magazine*, n.° 291.

MAYER, A. L., 1936. Velázquez: *A catalogue raisonné of the pictures and drawings*, Londres.

MCKIM-SMITH, G., 1993. *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*, Madrid.

MÉLIDA, J. R., 1906. «Un recibo de Velázquez», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 10.

MOFFITT, J. F., 1978. «Image and Meaning in Velázquez' *Watercarrier of Seville*», *Traza y Baza*, 7.

MOFFITT, J. F., 1980. «Observations on Symbolic Content in Two Early Bodegones by Diego Velázquez», *Boletin del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1.

MOFFITT, J. F., 1982. «Velázquez, Fools, Calabacillas and Ripa», *Pantheon*.

MORÁN, M., 1999. «Pues él es Alejandro y tú su Apeles. Notas sobre los retratos ecuestres de Velázquez», en F. C. CHECA, F., BROWN, J., ELLIOTT, J., y M., MORÁN, *El nuevo Museo del Prado y el Salón de Reinos*, Madrid.

MORÁN, M., y RUDOLF, K., 1992. «Nuevos documentos en torno a Velázquez y a las colecciones reales», *Archivo Español de Arte*.

MORENO VILLA, J., 1920. *Velázquez*, Madrid.

MORENO VILLA, J., 1939. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: Gente de placer que tuvieron los austrias en la corte española desde 1536 a 1700*, Ciudad de Méjico.

Museo del Prado, 1828. *Catálogo de pinturas*, Madrid.

Museo del Prado, 1996. *Catálogo de pinturas*, Madrid.

NAVARRETE, B., 1988. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid.

ORSO, S. N., 1986. *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton.

ORSO, S. N., 1993. *Velázquez, Los Borrachos and painting at the court of Philip IV*, Cambridge.

ORTEGA Y GASSETT, J., 1943. «Introducción a Velázquez», *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid (ed. 1950 y 1980).

PACHECO, F., 1649. *El Arte de la Pintura*, Sevilla. Ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.

PALOMINO, A., 1715-1724. *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, ed. 1947 y 1988.

PANTORBA, B. de, 1955. *La vida y la obra de Velázquez*, Madrid.

PITA, J. M., 1952. «Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio», *Archivo Español de Arte*.

PORTÚS, J., 1999. *Velázquez, Guía del Museo del Prado*, Madrid.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLLOS, A., 1991. «Fray Alonso de Sotomayor, cliente de Velázquez. A propósito del cuadro de Velázquez de la catedral de Orihuela», en *Velázquez y el Arte de su tiempo*, Madrid, 1991.

SALTILLO, Marqués de, 1953. «Identificación de un retrato de Velázquez», *Archivo Español de Arte*.

SAMBRICIO, V., 1960. *Velázquez y lo velazqueño*, Madrid.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1919. Véase J. ALLENDE-SALAZAR, 1919.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1942. «Cómo vivía Velázquez», *Archivo Español de Arte*.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1943. «La espiritualidad de Velázquez», *Revista de la Universidad de Oviedo*.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1944. «Review of Enrique Lafuente's *Velázquez*», *Archivo Español de Arte*.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1945. «New facts about Velázquez», *The Burlington Magazine*.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1948. *Retratos de los Reyes de España,* Barcelona.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1960. «La Venus del espejo», *Archivo Español de Arte.*

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1961. «Sobre el *Martínez Montañés* de Velázquez», *Archivo Español de Arte.*

SÁNCHEZ PORTAS, J. 1990, «El Santo Tomás de Velázquez en el Museo Diocesano de Orihuela», *Ars Longa. Cuadernos de Arte,* I.

SANCHO, S. L., 1991. «En torno al retrato ecuestre de Felipe IV por Velázquez. Una hipótesis», en *Velázquez y el arte de su tiempo,* Madrid.

SCHNEIDER, 1905. «Mathias Grünewald et la mystique du Moyen Âge», *Révue de l'art chretien.*

SORIA, M. S. 1945. Recensión a *Velázquez,* de E. Lafuente Ferrari, *Art Bulletin.*

SORIA, M. S., 1954. «Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez», *Archivo Español de Arte,* n.° 27.

SORIA, M. S. 1957. «Sources and interpretation of the Rokeby Venus», *The Art Quaterly,* XX.

SORIA, M. S. 1960. «Velázquez y Tristán, *Varia Velazqueña,* Madrid.

STEINBERG, L., 1965. «Review of José López-Rey, *Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre*», *Art Bulletin,* 45.

STEINBERG, L., 1971. «The Water Carrier of Seville», *Art News,* 70.

STEVENSON, R. A. M., 1895. *The art of Velázquez,* Londres. Ed. Londres 1962 (*Velázquez*).

STIRLING-MAXWELL, W., 1848. *Annals of the artists of Spain,* Londres.

STIRLING-MAXWELL, W., 1855. *Velázquez and his works,* Londres.

TORMO, E., 1909. «El busto en bronce de un Guzmán en el Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.*

TORMO, E., 1912. «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta del palacio y del pintor», *Pintura, escultura y arquitectura en España. Estudios dispersos.* Madrid (1949).

TORMO, E., 1923. *Guías regionales. Levante,* Madrid.

TOLNAY, CH., 1945. *Michelangelo. The Sistine Ceiling,* Princeton.

TOLNAY, CH., 1949. «Velázquez's *Las Hilanderas* and *Las Meninas* (An interpretation)», *Gazette des Beaux-Arts,* 35.

TOLNAY, CH., 1960. «La "Venus au Miroir" de Velázquez», *Varia Velazqueña,* Madrid.

TRAPIER, E. Du Gué, 1948. *Velázquez,* Nueva York.

VENTURI, A., 1899. «Altro rittrato del Velázquez», *L'Arte.*

WEISBACH, W., 1928. «Der sogennante Geograph von Velázquez und die darstellung des Demokrit und Heraklit», *Jahrbuch der preussischen Kunnstsammlungen.*

ZAHN, L., 1936. «Callot und Velázquez», *Die Graphische Künste,* I.

Títulos publicados:

MASACCIO
Luciano Berti - Rosella Foggi

SIMONE MARTINI
Pierluigi Leone de Castris

SEURAT
Catherine Grenier

CARPACCIO
Peter Mumfrey

VERONÉS
Terisio Pignatti - Filippo Pedrocco

DUCCIO
Giovanna Ragionieri

LEONARDO
Pietro C. Marani

GIOTTO
Sandrina Bandera Bistoletti

RAFAEL
S. Ferino Pagden - M. Antonietta Zancan

ISBN 84-460-1349-5